BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XVII - NUMERO 4 - APRILE 1956

Sommario

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Redattore capo*: Nino Ghelli - *Segretario di Redazione*: Guido Cincotti - *Redazione napoletana*: presso Roberto Paolella, Via Bisignano, n. 42, Napoli - *Redazione milanese*: presso Eugenio Giacobino, Via Brera, n. 8, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario, n. 13 - telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: Lire 5.800. Un numero: Lire 350 - Un numero arretrato: il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO
E
NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XVII - NUMERO 4 - APRILE 1956

Il cinema italiano in quest'ora: una crisi culturale

I.

L'attuale situazione di estremo disagio che caratterizza la vita del cinema italiano non è soltanto da ricondurre a vicende legislative o economiche, come da piú parti si sottolinea, semmai sono le vicende di ordine pratico a riflettere a grande distanza una sorta di incertezze artistiche e morali a cui invano si pensa di ovviare con provvidenze o panacee di diverso genere.

L'economicismo, che costituisce in un certo senso il comune richiamo di qualsiasi accadimento da alcuni anni a questa parte, ha sempre rappresentato nel campo del cinema, come forma di espressione artistica, una remora o almeno una condizione.

Ma i limiti posti dall'esigenza economica sono diventati, man mano che il numero degli spettatori è aumentato e l'industria è divenuta complessa e i necessari capitali sempre piú alti, cosí determinanti da soffocare qualsiasi altra esigenza.

Un tale stato di cose avrebbe richiesto già di per sé una volontà di resistenza solida e precisa da parte degli artisti del cinema, i quali avrebbero potuto anche (né nella storia della industria cinematografica è un fatto nuovo: si pensi ad esempio alla *United Artists*) trovare una solidarietà di natura economica o almeno l'energia necessaria per imporre l'osservanza di un clima artistico e di una qualità che a lungo andare sarebbe diventata causa di raffinatezza e di precisione nel gusto di sempre piú vaste folle di spettatori.

Chiedere tuttavia tanto impegno ad artisti ed autori italiani non era possibile, soltanto se si pensa all'andamento della storia del film di questi ultimi anni.

Un equivoco fondamentale è rappresentato soprattutto dalla confusione, invalsa presso quasi tutti gli scrittori di cinema,

tra il fiorire improvviso della cinematografia italiana del dopoguerra e l'indirizzo cosiddetto neo-realistico.

Basta guardare non soltanto al numero dei film ma a quei film che hanno ottenuto un maggiore successo in Italia e all'estero per rendersi conto che, con lo sviluppo della cinematografia italiana a « quota 150 », nulla ha a che vedere l'interessante, e per molti versi ancora non definibile, episodio del neo-realismo.

Un'altra confusione in verità molto piú perniciosa è stata inoltre quella, dovuta ad alcuni settori piú chiassosi della critica cinematografica, tra neo-realismo ed unica e piú matura espressione del cinema come fatto d'arte.

Occorre lasciare a questo punto i facili ragionamenti di una estetica astratta, per la quale sarebbe in ogni modo disagevole l'identificazione tra l'arte e un determinato stile come tra l'irripetibile individualità del fatto artistico e una regolamentazione espressiva talmente precisa e codificabile da diventare una rettorica.

E' opportuno invece vedere in concreto come l'identificazione, di cui si diceva, sia stata l'origine vera dell'attuale crisi di fantasia e di eticità che investe il cinema italiano.

Il neo-realismo, concepito come un richiamo sugli schermi di un insieme di problemi sociali e di costume su cui l'artista non doveva intervenire se non attraverso la presenza di una tesi (espressa in modo esplicito in un Visconti o attraverso un voluto distacco in un Antonioni), avrebbe finito con il creare, come in realtà è avvenuto, un impoverimento della personalità dell'artista, sia come creatore di immagini e possessore di quella fantasia che non soltanto Vico o Croce considerano elemento determinante dell'opera d'arte, che come spirito impegnato in quella problematica dell'esistenza che rappresenta, nei suoi contrasti e nella sua incapacità a ricondursi ai vecchi schemi razionalistici sia del realismo che del materialismo, il motivo dominante del pensiero e dell'arte di oggi.

Se si pone mente infatti alle opere del neo-realismo si nota, tranne in casi eccezionali, la continua presenza della coralità e l'assenza di quell'elemento di individuazione della fantasia e del mondo morale dell'artista, che è il *personaggio.*

Un'arte senza personaggi, e soprattutto un'arte che è anche spettacolo, non esiste; anche nelle forme liricistiche il personaggio del poeta è sempre presente e si delinea in una sua unità e plasticità che non è affatto reduplicazione di un personag-

gio reale ma proiezione della realtà fisica e psicologica del poeta su un piano decantato e metafisico.

Il cinema del neo-realismo è un cinema di tesi, di cori doloranti o urlanti o (come nelle ultime variazioni romanesche) bercianti, ma non ci lascia un solo personaggio.

La preoccupazione del particolare, della verità ambientale, quasi cronachistica, finisce per togliere agli autori ogni ricerca di quella sintesi vitale che nell'opera narrativa è il personaggio con la sua storia e il suo destino.

Una pigrizia veramente letale finiva quindi per diventare la conseguenza di questa posizione dinanzi al reale, ignara di quel distacco e di quella interiorizzazione di fronte all'esistenza che è la posizione propria dell'artista nei riguardi del mondo che lo circonda.

Naturalmente la posizione neo-realistica rimaneva valida per il suo aspetto polemico contro il convenzionalismo, l'accademismo, il mestierantismo e il formalismo ed a questa posizione polemica si deve l'interesse suscitato dal cinema italiano in vasti strati dell'opinione pubblica mondiale, stanca dei film prefabbricati di Hollywood e dell'estremo decadentismo letterario degli esemplari francesi tra le due guerre.

Ma se alla fase polemica fosse sopravvenuta una fase costruttiva che avesse rischiarato il senso di occasionale e di torbido che è al fondo di ogni polemica per lasciarvi soltanto la purezza della indignazione dinanzi alle false poetiche dell'evasione, il cinema italiano non sarebbe oggi impastoiato nei sintomi di decadenza, che noi da un pezzo paventavamo.

Non vorremmo apparire rassegnati storicisti ed affermare l'inutilità di una continua recriminazione sull'assenza di artisti e di problemi, ma una breve analisi delle maggiori figure del nostro cinema forse ci può aiutare a identificare ormai nell'attuale crisi la conclusione di un ciclo che soltanto forze nuove, e in parte non ancora conosciute, potranno riaprire in altre direzioni.

Anzitutto occorre esaminare il clima spirituale e culturale su cui affonda le sue radici l'umanità dei nostri maggiori autori da Rossellini a De Sica, da Castellani a Visconti.

Roberto Rossellini è un istintivo; le sue premesse sono nel documentarismo e non vanno al di là quindi del cinema come ricerca di risultati espressivi e in fondo come mestiere, ma le sue mete sono ben piú alte, anche qui istintivamente condotte alla ricerca di una tonalità spirituale, di un clima religioso, di

un accostamento umile e fraterno con le cose. In tal senso da *Roma città aperta* a *Francesco* si svolge in tutta la sua limpidezza quel lirismo rosselliniano per il quale la realtà è veramente e soltanto una occasione a più elevati ragionari.

Quando Rossellini si renderà consapevole di ciò, incertezze di cultura e di gusto lo porteranno a pretese intellettualistiche il cui risultato sono gli sbandamenti di alcune delle sue opere successive.

Tuttavia a Rossellini come a Fellini (a lui molto vicino per affinità e consuetudine) va riconosciuto il merito di avere individuato la limitatezza dell'episodio neo-realistico e un pericolo di isterilimento che ne sarebbe venuto per tutti coloro che ad esso si fossero riferiti come ad un canone estetico invalicabile.

Diverse contingenze, che non vanno imputate a difetti propri dell'artista, hanno impedito a Rossellini una sicura possibilità di esprimersi ma il suo intervento nei riguardi dell'atteggiamento del neo-realismo ad oltranza è sul piano storico-critico coraggioso e decisivo come lo fu sul piano creativo la realizzazione di *Roma città aperta,* di *Paisà* e di *Francesco.*

Le premesse di De Sica sono, anch'esse sul piano di un consumato mestiere — sia pure di diversa formazione (per Rossellini il documentario, per l'autore di *Sciuscià* il teatro e quindi la commedia filmata) —, la sua cultura e la sua esperienza di attore.

Anch'egli per vie diverse da quelle di Rosselini cercherà di lasciare al cinema italiano dei personaggi (per Rossellini sono le protagoniste di *Europa '51* e di *Viaggio in Italia,* per De Sica Totò il buono e Umberto D.), ma si può dire con serena analisi delle opere che non attinge una valida mèta.

La coralità con il suo impegno ampiamente figurativo non si sofferma sull'uomo come personalità inconfondibile nella sua individuazione ma finisce per accennare, sia pure con asciutta e icastica concisione, all'uomo come elemento di un coro.

Quando ciò si staglia su un tessuto più descrittivo che narrativo, i risultati validi sono naturalmente episodici (la sequenza del risveglio della servetta in *Umberto D.*) e bozzettistici.

La narrazione cinematografica, come quella letteraria, non può essere cronaca, è sempre una rivalutazione fantastica e morale della realtà, un enuclearne in quella sintesi che sono le creature della fantasia, i personaggi, motivi di una nuova sto-

ria: una storia di cui ambienti e situazioni « vere » non sono state che un'*occasione*.

Qualcuno potrà affermare che il « giudizio » di De Sica, impegnato ed evidente, sia chiaro in quasi tutte le sue opere e, in fondo, rappresenti la ragione del loro successo, soprattutto all'estero.

Ma quanto di polemismo, e di polemismo accademico (se si esclude *Ladri di biciclette*) al posto di un'indignazione autentica e di una positiva indicazione!

In verità dalle opere di De Sica si ricava un pessimismo quasi scettico sulle « sorti umane e progressive » che non raggiunge mai la sofferenza e il distacco della tragedia.

Con Renato Castellani e Luchino Visconti troviamo un fenomeno di ancor più ampia dissociazione tra la ricerca espressiva e il mondo da esprimere: un mondo poetico ora di derivazione letteraria ora di riflessione diretta della realtà, da cui — e sia detto soprattutto per il Visconti — i due registi traggono motivo a distaccate raffigurazioni di chiara eleganza formale.

E se Castellani, anche quando è impegnato nella descrizione di ambienti e di personaggi a lui contemporanei, abilmente se ne distacca in una sorta di palazzeschiano « E lasciatemi divertire », il regista di *Ossessione* e di *Senso* macera uno scontento narcisismo in un gusto decadente e pieno di equivoci complessi.

L'avvento del mondo villoniano di Fellini ha certamente richiamato il film italiano ai puri cieli della fantasia: sono nati finalmente tre indimenticabili personaggi in mezzo al nugolo romanesco e vociante del decadente neo-realismo; Zampanò e Gelsomina de *La strada* e il furfante decaduto de *Il bidone*.

E' sorta una chiara posizione spirituale dinanzi agli interrogativi umani, all'angosciosa problematica dell'esistenza e le immagini filmiche l'hanno resa con immediata crudezza.

A questo punto l'esperienza neo-realistica era tutta scontata e tutta risolta: poteva considerarsi un fatto del passato.

I pubblici ancor più che la critica avevano collocato nei suoi giusti limiti il cinema italiano del dopoguerra.

Dove Fellini sconcertava, dove Rossellini aveva commosso, tutto il resto appariva tremendamente inficiato di « scuola » e di « maniera ».

Né era il desiderio dell'evasionismo o il ripudio di impe-

gni e di responsabilità a generare questa diffidenza, quanto il riconoscimento di un'assenza di impegno e di responsabilità.

A una recente lezione di filmologia presso un istituto universitario, il prof. Lacalamita ricordava l'esito disastroso di una inchiesta fatta tra contadini e minatori sardi dopo una proiezione di *Umberto D.*

Quello che al regista o ai suoi critici di parte marxistica era sembrata coraggiosa e amara denunzia, a quei semplici lavoratori aveva dato l'idea di una melodrammatica digressione su un caso estremamente tipico ed eccezionale.

Si dirà del successo di critica. Ma quanto di questo coro non fu dovuto al rinnovato timore degli intellettuali italiani di apparire chiusi nelle torri d'avorio (fu la loro paura dei tempi fascisti) e indifferenti alle «istanze» sociali? E quanti critici non vollero farsi perdonare il loro crocismo o il loro formalismo di anni non troppo lontani?

Si dirà che queste preoccupazioni non si addicevano alla critica straniera. Ed è giusto. Ma bisogna anche notare come gli stranieri abbiano riconosciuto un fatto che storicamente nessuno può negare: l'apertura alla verità delle cose, l'assalto al convenzionale, la necessità dell'autentico.

Ma il problema di oggi è vedere se questa promessa del cinema italiano è stata mantenuta o meno. E se non lo è stata — come non lo è stata, esaurendosi in una breve stagione — quali ne sono i motivi.

Li abbiamo prima accennati. Deboli fondamenta culturali e morali atti a creare un clima stabile e chiaro, superficialità professionale e boulevardismo produttivo e assenza di idee e quindi di creature fantastiche.

La stessa opinione (da noi peraltro condivisa) dominante nel cinema e nell'estetica cinematografica italiana del regista assoluto creatore dell'opera filmica è apparsa negativa ai fini della tenuta del cinema italiano ad alto livello, in quanto un simile criterio non soltanto abbisogna di personalità eccezionali ma finisce spesso per scontentare e avvilire scrittori e sceneggiatori. (Dello accostarsi interessato momentaneo e senza serie conseguenze di narratori al cinema sono piene le cronache artistiche di questi anni).

Ora come una rondine non fa primavera, un Fellini non fa parte per se stesso.

Il resto è oggi rappresentato dal brillante mestiere di Blasetti con le sue inclinazioni sessualistiche (naturali, non mor-

bose per fortuna, ma comunque troppo avvertibili) e dalle ultime derivazioni realistiche di Zampa, di Emmer e purtroppo di piú giovani registi, a cui altri tentativi e altri interessi si sarebbero richiesti.

Il frutto del neo-realismo è oggi l'assenza o meglio il non voler tener conto dei tecnici qualificati, una produzione media facile, incentrata su un divismo senza splendori che non siano quelli dei milioni che comporta, la mancanza di attori che assieme a quella di scrittori e di soggettisti non può non diventare letale per un cinema fondato sulla personalità — per giunta non sempre chiaramente identificabile — di cinque o sei registi.

E' malinconico soffermarsi sulla consunta tela del « trasteverinismo », su una dialettalità che se può sembrare spontanea ai critici stranieri dà ai pubblici italiani (ognuno dei quali partecipa di una lingua letteraria vera e propria dai veneti del Goldoni ai siciliani del Meli) un senso di insopportabile banalità.

Onde la ricerca dello spettacolo di buona fattura, conscio dei suoi limiti di puro spettacolo, o del messaggio spirituale, che può andare dall'alta qualità di *East of Eden* alle diseguaglianze stilistiche di *The End of the Affair.*

* * *

L'assenza di spirituale impegno fuso in una sicura proprietà stilistica, l'abbandono, come a una comoda posizione, alla riproduzione della realtà fisica hanno cosí condotto il cinema italiano a una lenta involuzione, a cui non è estranea l'insufficiente opera della critica.

Su chi si trova a partecipare a congressi di studiosi di cinema, a carattere internazionale, fa subito colpo come i piú pronti ad aureolarsi di un linguaggio estetico, involuto e continuamente esibito, siano gli italiani.

Con ciò non si intende svalutare — e sarebbe proprio strano che partisse da noi e in questa sede — il bisogno di ancorare a una generale sistematica dei problemi dell'arte il problema del film, ma si guarda piuttosto a quei teorizzatori astratti che fanno sul film una speculazione che tende a separarlo dalla sua inerenza alle attività dell'intelletto e della fantasia per assolutizzarne i modi espressivi in una sorta di metafisica del suo particolare linguaggio.

Intendimento e corrente che hanno fatto molte vittime tra i giovani, inaugurando un gergo inconcludente e presuntuoso, di cui sorridono personalità che si occupano di altre discipline culturali o anche uomini di cinema, sia organizzatori che artisti.

In questo suo parlare iniziatico certa estetica, spesso configurata da persone che non hanno neanche gli studi o il gusto adatti per occuparsi di simili problemi, dà l'impressione in alcuni casi estremi del lucido e apparentemente rigoroso ragionar dei matti, privo di qualsiasi ancoraggio con la concretezza stessa del fatto cinematografico nel suo sorgere e nel suo porsi tra i vari fenomeni del mondo contemporaneo.

Conseguenza di questo astrattismo teoretico (egualmente astratto dell'empirismo dei mestieranti) è l'assoluta incomunicabilità tra la critica da esso espressa e l'ambiente degli spettatori e degli stessi uomini di cinema, per cui e pubblico e autori non hanno mai trovato consiglieri chiari, comprensibili, coerenti.

D'altra parte le cose già scontate in altri ambienti culturali rispuntavano di tanto in tanto (contenutismo e formalismo, revisione critica, etc.) in climi da scoperte rivelatrici, mentre l'estrema dissonanza dei giudizi, troppo diversa dalle varie differenze di visione che tuttavia si riscontrano in letteratura o nelle arti figurative, finiva per creare negli spettatori diffidenza e incertezza.

Non estranea a questa confusione delle lingue, l'intrusione politica. Di una politica male intesa e spesso mediocre. Dinanzi a un piccolo gruppo di crociani, più o meno consapevoli, a un più folto gruppo di cattolici delle due scuole, l'intellettualistico-tomistica e la esistenzialistica, una congerie di militanti comunisti si è confusa per ragioni tattiche (tra l'altro le esaltazioni dei film d'oltrecortina erano limitate dalla loro poca diffusione e non compromettevano eccessivamente) con altri di diversa e quasi opposta provenienza ma di più smaccata aggressività che, con continue diversioni bassamente polemiche, hanno cercato di fare del neo-realismo l'unica forma d'arte possibile e nello stesso tempo l'espressione più verace del marxismo italiano.

Invano le reazioni popolari, concretate in insuccessi di cassetta, dicevano a questi amici... del popolo che i loro miti non erano graditi, che Zavattini era una *causerie* da intellettuali, e De Sica dal *Miracolo* in poi appariva chiuso in un

astratto polemismo intellettualistico; invano i successi di Giuseppe De Santis (regista peraltro di sicuro mestiere) riposavano sui messaggi del muliebre incanto di Silvana Mangano o di Silvana Pampanini; invano il Lizzani si mostrava incapace di risolvere stilisticamente i suoi umori populisti; invano Rossellini e Fellini dicevano chiuso il periodo della esteriore realtà dolente per la ricerca delle ben piú dolorose realtà che si annidano dentro il cuore degli uomini: la critica marxista di *Cinema Nuovo*, del *Contemporaneo*, e su un piano piú plateale dell'*Unità* e dell'*Avanti* insisteva su una mitologia a cui gli stessi militanti di sinistra non credono, se è vero che un qualsiasi «fumetto» attrae piú folla nelle sale di quartieri o di paesi «rossi» di film accettati con tre o quattro stellette della critica di sinistra [1].

Poiché tuttavia, a furia di ripeterle, anche le sciocchezze finiscono per apparire idee degne di considerazione, è accaduto che molti produttori di film hanno finito per credere che la strada realistica fosse da seguitare, sia pure edulcorata e adeguata ai tempi, magari resa commestibile da un pizzico di divismo, e si è cosí avuta la serie dei *Pane amore e...*, *Il Bigamo*, *Lo scapolo*, *Racconti romani*, film che indubbiamente vanno attribuiti, da un punto di vista storico-estetico, al neo-realismo, mentre con gli episodi di *Amore in città* si chiudeva l'unico malinconico esperimento del realismo, ridotto ad inchiesta, o addirittura del mito zavattiano della macchina da presa nascosta e... inconsapevole.

* * *

Da questa schematica analisi sulle responsabilità nella crisi presente del cinema italiano non vanno esenti né produttori né legislatori né altre categorie del cinema, ma abbiamo voluto intanto intrattenere i nostri lettori sul terreno a loro piú abituale, ripromettendoci di ritornare in un'altra occasione sull'industria del film e sugli interventi dei pubblici poteri.

Noi crediamo d'altra parte che difficoltà finanziarie o le-

---

[1] Si allude per i profani alla ridicola catalogazione di una rivista critica milanese, che segna accanto al titolo dei film recensiti alcuni asterischi, incorniciati o meno da parentesi, che indicano se il film è sbagliato, mediocre, discreto, etc., etc.

gislative siano, prima o dopo, sempre superabili, ma le crisi non superabili siano quelle di ordine spirituale: quelle dovute all'aridità.

E' probabile tuttavia che nel vuoto in cui attualmente brancola il cinema italiano alla ricerca di una sua nuova consistenza si profilino speranze e ancoraggi attualmente non definiti, ora che tra l'altro si affaccia all'orizzonte una nuova generazione di cineasti, dal cui contributo è almeno lecito attenersi premesse ad altre imprese condotte con « miglior corso e con migliore stella ».

Giuseppe Sala

Ambizioni e vocazioni nell'opera di Frank Capra

Il regista italo-americano Frank Capra debutta con Sennett ai tempi d'oro della *slapstick*.

Questo va subito premesso per spiegare come sia arbitrario lo sforzo di certi critici inteso a ricostruire la carriera dei grandi registi, tracciando retrospettivamente i loro presunti itinerari di marcia.

La carriera di Capra è fatta apposta per deludere questa gente forse ingegnosa ma abbastanza lontana dalla realtà. Tanto rileviamo per constatare ancora una volta come solo pochi artisti del cinema, come Chaplin o Stroheim, siano stati capaci di rimanere fedeli alla propria ispirazione e come la maggior parte degli altri risenta quasi esclusivamente l'influsso delle esigenze più varie della produzione.

«*Il cinema* — dice René Clair — *è e rimane sempre lo stesso; e cioè è sempre capace di chiedere ad André Gide, autore di "Paludes", la stesura di un dramma giallo o di una commedia piccante se in un determinato momento la produzione si mette a trattare quel genere di film*».

Comunque il debutto di Capra merita di essere ricordato se è vero che egli ci ha dato la rivelazione di uno dei più grandi artisti del film comico muto; e cioè di Harry Langdon, del quale inattesamente abbiamo potuto rivedere, in questi giorni, un paio di film passati in formato ridotto.

Soprattutto ci ha impressionati *Il mio sergente,* ove Langdon eccelle nel dipingere i primi palpiti d'amore, con una sorta di grazia metafisica, di lento stupore e di meraviglia concentrata, che rappresenta forse una delle più alte espressioni di questo sentimento che conosca la storia del cinema, pur così densa di imbottitura erotica.

« *La magia di Langdon* — scrive James Agee — *consisteva nella sua innocenza quasi preumana e Capra ebbe sempre cura di non disturbarla* ». I film da lui diretti sono *Tramp Tramp Tramp* (1925), *Long Pants* (1925), *The Strong Man* (1926).

Al debutto del sonoro, troviamo Capra in prima linea, come regista di consolidata esperienza, sebbene nessuna opera abbia rivelato finora lo spicco di un talento superiore a quello necessario per la *routine* della corrente produzione. Infatti i suoi film, dal 1926 editi dalla Columbia, ci offrono — secondo una confessione dello stesso autore — il modello autentico della standardizzazione americana, per cui un direttore riuscito si limita a girare ogni anno lo stesso soggetto, seguendo il noto adagio hollywoodiano: *se è buona la torta, datemi un'altra fetta di torta.*

Il soggetto *standard* di Capra, negli ultimi periodi del muto, è quello di *The Submarine* (Femmine del Mare, 1928) e cioè la storia di due ufficiali (Ralph Graves e Jack Holt) innamorati entrambi della stessa ragazza, fino al momento in cui si verifica la catastrofe a bordo della nave; ed allora uno dei due, lo sfortunato in amore, ci rimette anche la pelle per salvare il compagno e restituirlo sano e salvo alla fidanzata. Infatti nei due film successivi: *Flight* (I diavoli volanti, 1930) e *Dirigible* (1931) la storia della rivalità permane immutata: quello che cambia è solo il luogo della catastrofe, che nel secondo è il circo equestre e nel terzo il dirigibile.

Con l'avvento del sonoro, possono essere segnalate due opere di questo regista abbastanza interessanti, le quali si staccano dalle esigenze del lavoro in serie: *Ladies of leisure* (Femmine di lusso, 1930) e *Forbidden* (Proibito, 1932). Il primo di questi lavori, a spunto delicatamente psicologico, è una storia semplice, ma ricca di vibrazioni interiori, fondata quasi esclusivamente sul doloroso equivoco su cui talora sorgono e si sviluppano i sentimenti umani. Durante una notte di pioggia, un pittore incontra una ragazza e le offre ospitalità. Ella ha della simpatia per lui; e una sera lo attende col volto appoggiato ad una finestra, sui cui vetri vediamo scorrere le gocce di una pioggia monotona ed insistente.

Piú tardi la porta si schiude ed il pittore entra, ma solo per porgere una coperta alla ragazza e stenderla sul suo corpo intirizzito. Questo tema intimista ed un poco flebile, che sarebbe piaciuto a Delluc, era trattato da Capra con pudore grave e senza mai porre troppo l'accento su questo o quel detta-

glio della narrazione. Nel succedersi delle situazioni abbastanza statiche, appena animate dal contrasto dei sentimenti, Barbara Stanwyck si rivelava una delle poche attrici americane capaci di lasciare intuire uno stato di animo profondo, solo attraverso lo sforzo di reprimerne ogni esteriore manifestazione. « *Era poi la prima volta* — osserva acutamente Pietro Bianchi — *che la* camera *assumeva quel ruolo di* occhio psicologico, *cui ci hanno piú tardi abituati registi come Welles o Wyler* ».

Anche la Stanwyck è la protagonista del film seguente: *The Miracle woman* (La donna del miracolo, 1931), il quale descrive le grandezze e la decadenza della profetessa Aimée Mcpherson, predicatrice, realmente esistita, di una nuova setta, l'*Evangelo del quadraro* che può essere annoverata tra le piú bizzarre surte sul terreno degli *Stati.*

La profetessa pronunciava i suoi sermoni in un parco di Los Angeles, su un autentico palcoscenico, all'aria libera, che s'intitolava: *Angelus Temple.* Essi erano intercalati da spettacolosi numeri di danze e scenografici che ne illustravano le fasi principali (Torre di Babele, Passaggio del Mar Rosso, Sodoma e Gomorra) facendo la concorrenza alle piú accreditate produzioni storiche di Cecil Blount de Mille. Il tutto con grande rinforzo di riflettori, di pubblicictà al neon e di *girls* con ali di cartone come nel *Kid* charlottiano.

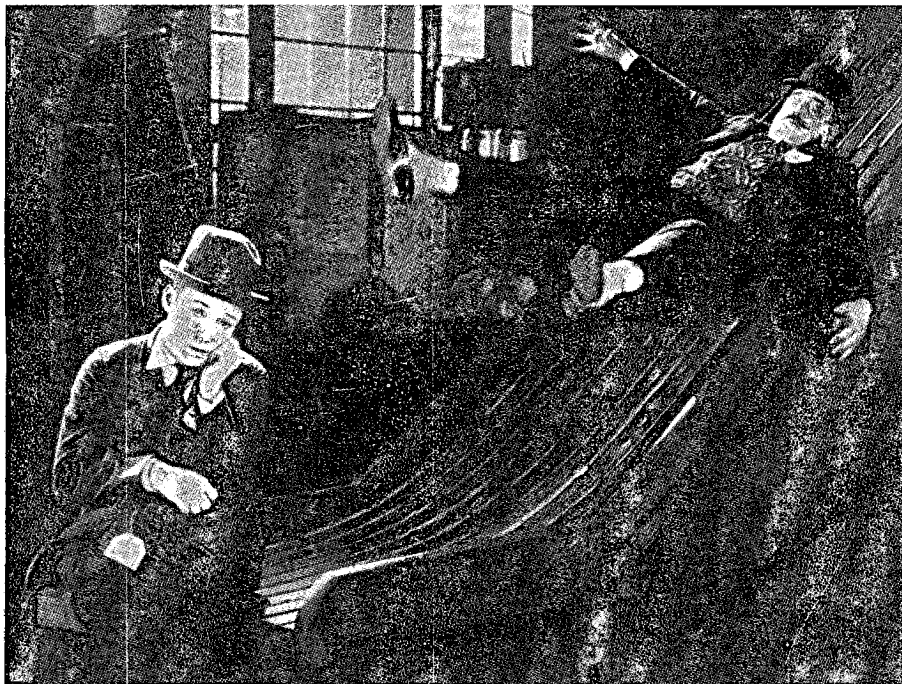
A queste sacre rappresentazioni — descritte da William Teeling in « American Stew » — il pubblico assisteva dislocato in 4000 posti, su tre ordini di ranghi, come al teatro o al cinematografo. Le serate di conversione avevano luogo il martedí, al prezzo unico di 100 dollari, mentre le immersioni nella piscina santificata costavano solo 25 dollari e 3 le semplici abluzioni. Questa nuova religione era definita alla Macpherson l'*Evangelo del Quadraro* per essere il suo credo fondato sui quattro punti cardinali della vita spirituale. Tra di essi l'essenziale sarebbe la decenza del cuore, perché mentre il corpo è dato da Dio in proprietà all'uomo (?!) il quale può farne ciò che vuole (!!), l'anima gli è concessa in temporaneo usufrutto, epperò egli è tenuto a restituirla sana e salva al suo Creatore. Questa dottrina sta a rappresentare ancora una volta quello stupefacente misto di sacerdozio e di negozio, di candore e di impostura, che può definirsi tipicamente americano. Dopo aver fatto milioni e milioni di seguaci, la religione del Quadraro diviene oggetto di scandalo e poi di una vera e propria in-

chiesta giudiziaria, che provoca la rovina della star evangelista, al momento in cui costei si accinge a santificare Mary Pickford *la fidanzata di tutti* per il suo culto costante della decenza del cuore. Alla fine la Mcpherson viene ritrovata nella piú deserta contrada del Messico, ove pare si fosse recata a partorire, sempre in omaggio a quel tale *punto cardinale!*

Capra si propone di descrivere nel suo film la strana vita dell'avventuriera, mostrandocela alla fine succube delle sue stesse grossolane ciarlatanerie: ma il suo lavoro si sforza di essere veramente profondo, quando egli riesce a presentarci il dramma stesso dell'impostura, che nasconde assai spesso una confessione d'impotenza da parte di chi la pratica; e a ricostruire validamente lo spirito di degenerazione settaria americano, a proposito del quale si è sempre esercitata la tradizione satirica degli inglesi; da Chaucer a Huxley passando per Swith, Butler, fino agli ultimi racconti di Evelyn Waugh, ove questi dichiara che i dollari della California sono capaci di dare alla stessa immagine della morte il sorriso imbecille che rassicura i viventi.

Sin da ora però il mondo del sentimento risulta piú affine al temperamento di Frank Capra, che quello delle idee.

La riprova si ha con *Forbidden* (Proibito, 1932) anche interpretato dalla Stanwyck; per quanto le migliori qualità del regista, soprattutto sensibile alla verità semplicemente umana, risultino troppo marcate e perciò sprovviste del fascino discreto di *Ladies of leisure*.

Qui si tratta di una giovane provinciale, neanche molto attraente, la quale, licenziata dall'ufficio dove lavora, tenta, senza neanche bene saperlo, di sfuggire al mondo grigio dell'esistenza quotidiana, mettendo su i pochi danari necessari per una crociera a bordo di un transatlantico di lusso. Durante il viaggio conosce Robert Grover (Adolphe Menjou) un ricco uomo ammogliato, dal temperamento esuberante, facile e anche un poco istrionico, il quale è sposato ad una moglie ammalata e sempre sofferente. Quando piú tardi la ragazza apprende la verità riesce ad allontanare da sé l'uomo che ama, nonostante che dalla relazione sia nata una bimba, e si procura lavoro nella redazione di un grande giornale. Alla fine la donna, che, dopo un fugace periodo di vita comune veramente impossibile è tornata ad appartarsi, per non intralciare la carriera politica dell'uomo amato, viene da costui chiamata al capezzale del suo letto di morte, per riceversi il testamen-

FRANK CAPRA: *The strong man* (La grande sparata, 1926)

FRANK CAPRA: *Submarine* (Femmine del mare, 1928)

FRANK CAPRA: *Ladies of leisure* (Femmine di lusso, 1930)

FRANK CAPRA: *American madness* (La follia della metropoli, 1932)

FRANK CAPRA: *The bitter tea of General Yen* (L'amaro tè del Generale Yen, **1933)**

FRANK CAPRA: *Lady for a day* (Signora per un giorno, 1933)

FRANK CAPRA: *It happened one night* (Accadde una notte, 1934)

FRANK CAPRA: *It happened one night* (Accadde una notte, 1934)

to che la fa erede di buona parte del suo patrimonio. Negli ultimi fotogrammi rivediamo ancora la ragazza, discesa silenziosamente nella strada, al momento in cui ella straccia il documento e si confonde tra la folla. Questo finale non mancava di una sua grandezza semplice; ed il gesto veniva definito toccante nella sua anonimità che sembrava riassorbirlo. Ma tutto il film era denso di una non comune significazione interiore specie per la presenza, nella protagonista, di un pudore cosí esacerbato da rendere quasi ostile ogni suo atteggiamento. E la Stanwyck era vista veramente eccellere in questi ardui passaggi, che rivelavano lo spirito retrivo e l'orgoglio senza pregiudizi di un carattere un poco tardo ma fiero e indipendente.

Soffuse dalla tenerezza piú scorata appaiono le scene di riconciliazione degli amanti, dopo gli alterchi sempre piú frequenti. Quando li vediamo entrambi seduti sugli scalini dell'abitazione di lei; e di lei si scorgono solo le spalle tremanti per l'emozione e di lui solo l'ombra sfatta e quasi indistinta. O quando li ritroviamo sulle panche di un pubblico giardino; e lei prima corre via, e poi torna lentamente verso di lui, sotto una pioggia persistente.

Abbastanza artificiosa risulta invece la sequenza simbolica del primo incontro, quando i due protagonisti si parlano tenendo ciascuno una maschera davanti al volto, quasi per esprimere l'incognita che rappresenta la coppia umana sin dai primi momenti della sua formazione; sia questa dovuta alla scelta che al caso.

Il quarto film di Capra sempre interpretato dalla Stanwyck — la quale recita questa volta a fianco di Nils Asther —, *The bitter tea of General Yen* (L'amaro the del generale Yen, 1932), è solo un mediocre drammone imbastito sul piú convenzionale sfondo esotico della Cina misteriosa.

Un'altra opera curiosa ed interessante di Capra, in questo periodo, è *Lady for a day* (Signora per un giorno, 1933) la cui trama ricorda un poco il *Pygmalion* di Shaw. Qui si tratta della metamorfosi di una vecchia fruttivendola (May Robson), abbrutita dall'alcool, in una dama del gran mondo che i suoi amici installano in un lussuoso albergo di New York: dove la donna dimostra delle risorse inattese di saper vivere e una maniera veramente principesca di procedere, che non manca di stupire l'alta società ed ancora piú i suoi protettori,

i quali sono tutti dei fuori legge e dei *gangsters* della Bowery più autentica.

* * *

Ma la svolta felice nella carriera di Capra è rappresentata senza dubbio dalla commedia *It happened one night* (Accadde una notte, 1934), alla quale può servire di introduzione un lavoro girato dal regista tre anni prima, *Platinum blonde* (con Loretta Young e Jean Harlow).

« *Questo modello* — osserva Gianni Puccini — *divenuto celebre alimenta almeno per cinque anni la produzione americana* ». E se è stato affermato che non si può dire niente di un autore prima che si veda quale traccia egli lascia nei suoi successori, è facile riconoscere che di Capra tutti sappiamo ormai abbastanza, se è vero che il tipo della sua commedia può essere messo agevolmente alle basi del repertorio americano, per lo meno fino alle opere di Preston Sturges.

Qui è la storia (tratta dalla novella « Night Bus » di Samuel Hopkins Adams) di un movimentato viaggio in autobus da New York a Miami, durante il quale si incontrano una ragazza milionaria e un *reporter*, che la segue con l'incarico di documentarsi sulle disavventure di questa giovane donna, che cerca liberarsi ad ogni costo di un fidanzato ricco e idiota.

La scena più famosa è quella del secondo tempo quando i due capitano in una casa di campagna, dove sono costretti a dormire nella stessa stanza, appena separati da una ruvida coperta sottesa su una corda. Il giovanotto e la ragazza vanno a letto, ma non avendo voglia di dormire cominciano a bisticciare riuscendo a trovarsi di accordo proprio al momento in cui la coperta cade di un colpo, come le mura di Gerico del racconto biblico.

Questa scena disinvolta ed appena piccante, ripetuta infinite volte in altri film, e fino alla sazietà se non alla nausea — tanto da dar luogo, osserva il Pasinetti, alla nuova formula di *lui e lei in una stanza* al posto di *boy meets girl* — piacque allora per la freschezza e l'*impromptu* che vi spiegavano i protagonisti: Claudette Colbert e Clark Gable, affiancati da Walter Connolly, veramente impagabile nel ruolo bizzarro di un padre milionario.

Il film rappresentava, poi, l'esempio delle parecchie situazioni senza uscita di cui solo la donna è arbitra; e tipiche

della grande commedia classica dalla *Lysistrata* di Aristofane alle *Nozze di Figaro* di Beaumarchais. Come nella celebre sequenza, esposta da Capra con il rigore di una vera e propria causalità meccanica, quando i due trovandosi in mezzo alla strada, nell'attesa di un mezzo di trasporto, cercano invano di fermare le automobili che passano; ed il giornalista escogita tutti i mezzi possibili senza raggiungere lo scopo, nel quale invece riesce agevolmente la giovane donna, piazzandosi bene in vista sulla strada e scoprendo liberamente una gamba. Alla fine la ragazza abbandona il fidanzato ricco, proprio durante la cerimonia nuziale, e si precipita nelle braccia del giornalista, che l'attende fuori del cancello.

Questo film fu allora definito una vera boccata di aria pura, in pretta antitesi col carattere sofisticato e mondano della vecchia commedia di De Mille; mentre la storia del ragazzo povero ma sicuro del suo talento e che riesce a domare la giovane e bisbetica ereditiera rappresentava l'ennesima felice variante del *Mito del Presidente,* secondo il quale ogni cittadino americano può sempre sperare di elevarsi, sullo esempio del padre Lincoln, dalle umili origini al successo attraverso l'audacia e l'iniziativa.

Col tempo, ripetiamo, anche *Accadde una notte* diviene il modello abbastanza stucchevole di una serie di commedie (nuove) di una semplicità quanto mai convenzionale e sofisticata, con al centro la solita coppia dei fidanzati intrattabili, i quali leticano per due terzi delle bobine e poi fanno pace, gli ultimi trecento metri, in virtú del caso che li fa incontrare sotto il medesimo tetto, sia pure quello dell'*hangar* o del *garage.* Ma questo rilievo mette in maggior risalto le migliori doti del lavoro originale, le quali ancora oggi permangono: e cioè il suo ottimismo malizioso, la sua bonomia piena di piccante e di folle saggezza.

« *Questi film di Capra* — scrive Alexandre Arnoux — *sono dei veri* vaudevilles *psicologici, farciti di imprevisti e di mordente sotto l'apparente buffoneria. Essi danno la impressione di un* puzzle *irragionevole, condotto da mano ferma e cosciente, dimostrando di appartenere ad un mondo incantato ed incredibile, dove la fantasia prende aria di verosimiglianza, attraverso la facilità e la bizzarria di eventi, la cui grazia e irrealtà ci levano, durante il tempo della proiezione, ogni possibilità di dubbio o di critica* ».

Per quanto, e proprio queste ragioni, l'opera di Capra possa essere in seguito accusata anche di superficialità, risulta sin da ora innegabile come egli si riattacchi alla migliore tradizione della comica americana i cui motivi trasporta sul piano della commedia. Ancora, nelle sue produzioni traspaiono le piú brillanti qualità della *slapstick* sennettiana; soprattutto il gusto paradossale delle circostanze e delle situazioni assurde e quel ritmo generale della composizione, per cui anche nei suoi lavori un delicato congegno di orologeria sembra presiedere al succedersi dei *gags* e allo sviluppo dell'azione.

Ma per quanto derivi da Sennett lo stile sano e letificante delle sue creazioni, Capra si mostra ad ogni incontro pieno di un senso del reale assai piú concreto, che lo guida infallantamente attraverso i mille incidenti della vita quotidiana, al punto che anche le innocenti manie dei suoi eroi non possono dirsi solamente gratuite, come nelle farse grandiose e truculente della *slapstick*.

Alle verità spicce dei personaggi corrisponde poi la fioritura di mille episodi, che non sono strettamente legati al nucleo sostanziale dell'azione, ma che distraggono e divertono pur apparendoci del tutto naturali e come se si fossero costruiti da sé; tanto Capra conosce tutte le regole dei suoi *puzzles* ammirevoli e fantasiosi nei quali domina il piú simpatico aspetto dell'America *giovane vivente e familiare*.

Infine è ancora da sottolineare il suo gusto dei personaggi secondari — tipico della regia americana ma soprattutto di Capra — minuziosamente descritti nell'esercizio del loro ruolo, i quali servono a darci una rappresentazione particolarmente varia ed animata delle diverse situazioni, e l'impressione della loro verità sia pure superficiale.

Lo strano è che a Capra possa, in un certo momento, essere rimproverato il gusto della « sceneggiatura fine a sé stessa », al tempo in cui viceversa si elogia Robert Riskin per aver costruiti abilmente i vari pezzi di queste sceneggiature, in guisa da farli rientrare senza sforzo l'uno nell'altro. Ma forse questo rilievo vale a perpetuare la solita insulsa accusa che sovente si muove alle esperienze riuscite di registi originali, nel senso che questa *comedy-melodrama* altro non sarebbe se non teatro fotografico, per cui andrebbe negato a Capra un vero e genuino talento cinematografico. A non voler parlare di altro, basterebbe, per contraddire questa sciocchezza, tener presente il famoso *taglio* di Capra che poi diviene quello es-

senziale del film americano; per cui il racconto è di continuo spezzato e ripreso attraverso le risorse di un virtusismo tecnico, che riesce ad essere qualche volta troppo preordinato ma che vale a renderci, assai spesso, ammirati ed entusiasti.

«*Sono appunto queste ingegnosità del taglio, le quali,* — scrive Arnoux — *hanno la paradossale bellezza della meccanica improvvisata e del delirio strettamente controllato, che riescono ad accreditare questo mondo leggero, dove lo improbabile si fa credibile; e per cui nulla resiste alla sua scioltezza; né la logica né la provvidenza. Perché è sempre questo taglio impareggiabile che anima un siffatto universo di fasto e di gaiezza, che si svolge con tanta cordialità e bizzarria, a mezza strada tra la vita normale e la fantasia*».

Quanto al dialogo, occorre riconoscere il buon senso di Capra il quale s'era pur detto che se le figure si erano messe ormai a parlare, era ben necessario che dicessero qualche cosa e che il film sonoro non poteva essere ridotto ad un film muto, durante il quale le porte fanno rumore, le locomotive fischiano, il pennino fruscia sulla carta e solo gli esseri umani dovrebbero tacere, lasciando alla parola il magro compito di sostituire i titoli. Questa franca dichiarazione valeva certo ad accorciare coraggiosamente le distanze tra cinema e teatro. Ma la misura ed il modo come questo qualche cosa andava detto sullo schermo, ecco — si diceva — ciò che Capra aveva saputo trovare, sia pure avvalendosi della preziosa collaborazione del suo sceneggiatore Robert Riskin.

Successivamente Capra cerca, sempre sul piano della commedia, di dare una qualità piú profonda alla sua arte ed un intento di satira sociale che in *Mister Deed goes to town* (E' arrivata la felicità, 1936) ancora non rompe l'equilibrio del racconto né esaurisce, come invece avverrà piú tardi, la freschezza della sua vena originaria. *Mister Deed* giovane provinciale, abbastanza selvatico e taciturno, viene in città per raccogliere l'eredità di uno zio ed in tale occasione conosce una ragazza giornalista di cui si innamora ma che, accettando di *flirtare* con lui, mira solo a procurarsi una serie di articoli a sensazione. Piú tardi Deed scopre il trucco ed allora, disgustato della ragazza e dell'ambiente della metropoli, pensa di riacquistare la sua pace, destinando il patrimonio dell'eredità ad imprese benefiche. In seguito, un nipote cerca di farlo interdire per incapacità di intendere e di volere, ma ecco arrivare al momento giusto nell'aula di udienza la giornalista che

mette a posto la situazione e, ormai innamorata di Deed, finisce per sposarlo.

Le linee di questa esemplare commedia sono, anche questa volta, cosí semplici, naturali ed essenziali, da poter essere paragonate a quelle della grande commedia classica. Ancora Alexandre Arnoux definisce il personaggio creato da Gary Cooper come un misto di *Misantropo* e di *Candide* dove la asprezza sconsolata sembra temperata dall'ottimismo di *Mister Babbytt* e dove la satira di Voltaire, cosí feroce sotto l'apparente ingenuità del suo protagonista, risulta mitigata da una simpatia verso l'umanità, della quale le manie dei giudici o delle vecchie zie « *picchiatelle* » sono considerate con benevola indifferenza, al pari della propria (che è poi quella di sonare il trombone). Gary Cooper, affiancato da Jean Arthur, trova qui uno dei dei suoi migliori ruoli di giovane *yankee,* nella cui composizione fisica c'è ancora molta fresca argilla presa in riva al Mississipi. Goldwyn era rimasto entusiasta di questo lavoro il quale era valso a svegliare negli spettatori non solo il compiacimento per questa pittura fresca, simpatica e sorridente dell'americano medio, ma ancora una piena aderenza al suo spirito di costante rivolta contro le menzogne e gli abusi dei singoli e delle collettività. E' stato infatti giustamente rilevato come questo rappresenti uno dei pochi casi nei quali il successo di un film sia stato rafforzato da un valido consenso del pubblico alla tesi che lo ispira; specie in Francia, ove si riconosceva in *Mister Deed* il degno pronipote di Beniamino Franklin, quando questo era stato capace di conquistarsi tutte le simpatie dei parigini, con la sua aria dolce e serafica, il berretto di velluto, gli occhiali tondi e il lungo bastone a guisa di spada; vivente incarnazione dell'America bonaria democratica e familiare.

* * *

Viceversa è proprio il contenuto ideologico, sommario ed irricevibile, ed oltre un certo limite persino insulso, che fa del film *Lost Horizon* (Orizzonte perduto, 1937) una opera del tutto mancata, nonostante la strana confessione dell'autore di voler dare anche al pubblico americano il lusso di pensare! Infatti molti inidizi lasciano credere che il regista tenesse particolarmente alla riuscita di questo lavoro, inspirato ad un romanzo di James Hilton, del quale egli era rimasto cosí preso

da voler acquistare ad ogni costo il manoscritto originale. In effetti, Capra si accinse alla regia in una specie di *trance* mistica, che non era il solo lato grottesco di tutto l'affare. *Mister Capra is going philosophic* aveva osservato un ammiratore, a parte dei suoi ambiziosi progetti. Purtroppo, dopo la visione del film non si capisce bene quanto di ironia vi sia in questa affermazione e quanto di invito a perseverare. La trama è la seguente: un giovane diplomatico inglese, il premio Nobel Conway, viene rapito in aereo durante una rivolta di indigeni in India e trasportato nel Tibet assieme ad altre persone tra cui un banchiere ladro, una ragazza tisica ed un geologo i quali costituiscono, a prima vista, un assortimento umano del tutto eterogeneo. Il piano è stato ordito dal *Grande Saggio*, un vecchio prete tibetiano che sentendosi vicino a morte, ha fatto rapire Conway (l'attore Ronald Colman) per metterlo a capo della sua comunità. Infatti il prete ha impiantato sulle alte vette una specie di cittadella della felicità, dove gli uomini, lontani dalla corruzione, non invecchiano e non muoiono e dove egli accoglie, in perfetto stile di parata hollywoodiana, il benemerito diplomatico anglosassone. Solo che ad un certo momento questi non ne può più della vita esemplare e fugge dalla sua gabbia dorata non sapendo resistere al fascino della tormentosa vita umana. Che se poi ritorna nell'eremo un'altra volta, è solo per sposare la ragazza che ama, con cui si allontana definitivamente dalla cittadella assieme agli altri ospiti, ad eccezione di un banchiere che ha troppi conti da regolare con la giustizia, per rischiare l'avventura di preferire la libertà.

Noi non abbiamo letto il romanzo di Hilton da cui il film è tratto, per cui non sappiamo se la edificante scemenza della pellicola di Capra è in eccesso su quella probabile del testo, o se questo contiene o meno tutte le idiozie che lo schermo rappresenta e profferisce. In ogni modo, bisogna proprio aver gustato le prime delizie di questo paradiso tibetiano, per constatare come si tratti di una spettacolare impresa di pura marca caliofrniana e turistica con scale mobili, bagni caldi, parcheggi e giardini, dove la vita si svolge in un clima perpetuo *week-end*. Bisogna in altri termini aver proprio visto in azione questa posticcia repubblica di Platone (che ricorda assai più i sontuosi *palaces* di Pasadena che l'utopica città di campanelliana memoria) per comprendere le armonie così poco pitagoriche di questo Paradiso, ove vediamo, ad uguale titolo di

suprema edificazione, delle ragazze cavalcare seminude in parchi formicolanti di animali esotici, alcuni iniziati studiare Byron o Omero, i tubercolotici guarire bevendo una specie di camomilla, e gli schiavi nutriti con delicatezze osannare a vecchioni che eccellono in predicazioni metafisiche e sociali o si accompagnano peripateticamente a scollacciate fanciulle da comica sennettiana. Questa oligarchia è poi allogata in un palazzo del peggiore barocco sud-americano (genere *casa dello sceriffo* del film western) dove pretensiose visioni di arte si alternano con le presentazioni di apparecchi elettrodomestici, accoppiando il gusto delle estasi teosofiche con quello dei grandi magazzini per la vendita di oggetti a rate. Ovunque svolazzano poi dei serafini i quali intonano melodie di Brahms, all'ora del thè, deliziando a tutti i costi l'assistenza. Infine, è stato pure osservato come in questo sontuoso eremitaggio buddista di gusto californiano solo le lezioni vengono impartite con una certa parsimonia, mentre le libagioni sono sempre copiose, appunto perché il protezionismo antialcoolico non può non essere escluso, se questo Paradiso deve mantenere il suo carattere profondamente americano. Per la stessa ragione non meno frequenti sono le partite sportive, tra iniziati e serafini. L'insieme costituisce un fatto altamente esilarante. Quanto a Conway, egli non fa che mangiare nocelline o meditare in solitudine inspirata sui bordi del lago, dove le ragazze fanno i tuffi. Ma il piú insopportabile è certamente il titolare di tutta la ganga teosofica e cioè il vecchio della montagna, che si esibisce in continue vociferazioni morali e metafisiche, sconnesse ed inconcludenti, che non hanno neanche il rigorismo delle omelie di Griffith e l'enfasi dei sermoni sanceciliani di De Mille. La verità è che noi siamo lungi dal credere che gli ideali morali e civili di America possano coincidere, anche un sol momento, con lo zibaldone di parole e di immagini assortite, che compone l'orditura di questo film, il quale nella storia del cinema rappresenta un vero colpo di timone nelle profondità della piú dorata idiozia. Tutto ciò dispiace dirlo a proposito di Capra il quale, lungi dal sopravalutare le possibilità del cinema, aveva dichiarato che i troppi facili confronti con quelle delle altre arti, altrimenti mature, gli avessero sempre dato un senso di malessere.

Mister Capra is going philosophic...; nulla ci può impedire di ritenere fallita questa esperienza del famoso direttore, nonostante che i suoi compatrioti non abbiano esitato, dopo la

presentazione del film, a nominarlo professore *honoris causa* nella Università di *Southern California.* La verità è che Capra ha una dimestichezza troppo rudimentale col mondo delle idee filosofiche e sociali. Anzi può dirsi che tutti i tentativi del regista per sorpassare i limiti di una mentalità costituzionalmente ristretta abbiano sempre segnato le sue riuscite piú infelici.

* * *

Egli però ha avuto il buon gusto di non inserire e di tornare ad essere un artista dal talento semplice e spontaneo; al tempo in cui si accinge a raccogliere tutte le simpatie del grande pubblico e della critica: la quale, alludendo alle sue origini di italiano del sud, lo definisce pittorescamente *the little wop* (il piccolo guappo) e cioè l'uomo coraggioso ma pieno di esperienza il quale sa sempre ciò che vuole. Infatti con il film seguente egli ritrova il miglior sé stesso, presentando un'altra delle sue commedie, sane e ben congegnate, in cui riprende il tono e la qualità della sua *verve* piú eccentrica. In questa produzione: *Yon can't take it with you* (L'eterna illusione, 1938), che viene definita una farsa dell'ideale su sfondo realistico, si tratta di una famiglia di piccoli borghesi la quale segue l'esempio del padre inventore e poeta, chimerico ed un poco folle, ma che in qualche caso sa pure vedere giusto in mezzo al fiiume dei suoi estri e delle sue bizzarrie, a cui partecipano, spesso a tempo di musica, il nonno filosofo e sentimentale, la nuora ballerina, suo marito xilofonista, lo zio fabbricante di fuochi d'artifizio, il cugino modellatore di maschere, la madre scrittrice di *feuilletons,* ed infine alcuni animali domestici o solamente addomesticati tra cui un corvo, che di continuo svolazza da un capo all'altro dell'alloggio, come in un racconto di Poe. Alla fine il capo di famiglia convince il milionario Kirby a lasciare la banca ed a incoraggiare l'amore dei due giovani — la figlia dell'inventore ed il figlio del capitalista — disponendosi a passare i suoi giorni fra le delizie della armonica, che egli ignorava di suonare a perfezione. La conclusione della commedia suggerisce proprio l'impressione di un grande finale per la serata d'onore del circo equestre, quando ciascuno dei componenti si dà al suo numero favorito, attraverso una esplosione di suoni, di parole e di buon umore in cui vediamo dispensato senza economia il gusto di

una maniera di vivere sontuosamente gratuita e perciò naturalmente poetica. Al certo le origini sennettiane del talento di Capra spiccano questa volta evidenti; ma, a parte il piacere della *slapstick*, quello che qui rivive è la poesia di tutti gli incoercibili esseri senza peso e senza misura, che vivono nel mondo della utopia in margine alla realtà, della quale ignorano o vogliono ignorare la brutale consistenza. Tra gli eccellenti interpreti ricordiamo James Stewart, Jean Arthur. Lionel Barrymore e Edward Arnold.

Con *Mister Smith goes to Washington* (1939) Capra torna di nuovo, malgrado il malumore di Hays (il quale aveva dimostrato di non gradire molto — in *E' arrivata la felicità* — la satira del buon senso del popolo americano *chiave di volta* di tutte le sue fortune, non solamente individuali) al suo protagonista prediletto: il bravo ragazzo *yankee* ingenuo disinteressato ed entusiasta, impersonato questa volta da James Stewart, che viene anche lui dalla provincia, e smaschera gli intrighi dell'alta politica e della finanza, al momento in cui un affarista cerca di imporre la sua candidatura al Senato, appunto perché convinto di poterlo facilmente manovrare. Le cose hanno invece un diverso svolgimento e Mister Smith si rivela, a tempo giusto, un oratore insospettato il quale non esita a sconvolgere i piani degli speculatori, tra i quali figura proprio il suo sostenitore. Allora questi pensa di disfarsene e perciò cerca di impedirgli di parlare, ancora una volta, al Senato. Ma Smith non ignora l'articolo del regolamento interno per cui qualunque membro dell'alto consesso può parlare tutto il tempo che vuole, a patto che non si fermi mai. Egli accetta ed in effetti riesce a rimanere sul podio oltre 24 ore ed a vincere la sua battaglia, provocando la confessione del suo accusatore.

Anche questo film piacque specialmente agli americani i quali si compiacevano ancora una volta di questa crociata di giustizia condotta con lo stile di una partita di calcio. Ma la storia — malgrado l'*entrain* folgorante e salutare del racconto — convince assai meno di *E' arrivata la felicità,* perché la critica della società appare troppo addomesticata e conformista, specie là dove Capra ha la pretesa, sia pure scherzosa, che gli scandali dell'alta industria potessero essere soffocati con il suono delle armoniche.

Forse la buona fede del regista può ritenersi ancora, fino a questo momento, fuori di discussione. Ma l'interesse artistico

per le sue produzioni incomincia fin da ora a decrescere, al momento — si osserva giustamente — in cui egli si sforza di centrare i problemi dell'ora, secondo il punto di vista del potere costituito; in queste opere che fino allora avevano trovato, nel gusto di una libertà un poco anarchica, il segreto della loro grazia e prestanza salutare.

* * *

Mister Capra is going philosophic, avevano osservato i critici americani, a proposito di *Lost Horizon...*

Che dire quando egli, più tardi, diviene il tribuno della democrazia americana sullo schermo? Solamente questo: che mentre nelle sue commedie di avanguardia questa esaltazione era lasciata indovinare, senza alcuna marcata tendenziosità, attraverso la freschezza e la grazia naturale del rcconto, film come *Meet John Doe* (1941) con Gary Cooper e Barbara Stanwyck o *State of the Union* (1947) con Spencer Tracy e Katherine Hepburn sono costruiti addirittura sul piano del comizio. Tutto questo senza dire che Capra uomo politico è appena un poco piú noioso e massiccio del Capra filosofo. Una sua recente commedia, *Riding high* del 1950, rifacimento di un suo curioso film del 1934 *Broadway Bill* (Strettamente confidenziale), potrebbe anche essere citata per dimostrare di quanto l'arte del regista abbia oggi perduto di gusto e di mordente, tanto la descrizione degli ambienti ippici appare fiacca ed incolore. Ma forse il miglior Capra può essere ancora ritrovato nelle due commedie del 1943 e 1946: *Arsenic and old lace* e *It's a wonderful life.*

La prima è la riduzione cinematografica della commedia di Kesserling. Questa storia del criminale maniaco e spietato (Gary Grant) e delle due vecchiette sue zie, le quali col candore piú stupefacente collaborano alla serie dei suoi assassini, divertendosi un mondo a questa terribile *féerie* di micidiali stravaganze, avrebbe richiesto la maniera imperturbabile e glaciale di qualche regista della moderna commedia inglese; per esempio del Robert Hamer di *Kind hearts and coronet.* Invece per Capra tutto si trasforma in una gigantesca farsa sennettiana, prorompente e magnifica, alla quale nuoce naturalmente la piú ampia dimensione, nonostante che egli riesca a mantenere una costanza di ritmo degna davvero del suo grande maestro.

It's a wonderful life (La vita è meravigliosa) con James

Stewart e Donna Reed si svolge invece sul piano feerico ed immaginario di *Eterna illusione*. Qui il protagonista dopo una serie di delusioni sofferte, per aver voluto fare il bene dei suoi simili, pensa sul serio di suicidarsi. Ma al momento il cui il giovane è sul punto di realizzare il suo triste progetto, un angelo scende dal cielo, il quale riesce a distoglierlo, dimostrandogli con dolcezza come nessuna vita possa dirsi del tutto inutile su questa terra. Se infatti il protagonista non fosse finora mai esistito e solo ora facesse la sua prima apparizione nel mondo dei viventi, sua madre sarebbe fuggita come alla vista di un vagabondo importuno, e sua moglie scappata come di fronte ad un satiro immondo. Che dire poi del fratellino Giorgio che sarebbe perito all'età di nove anni, se egli non l'avesse salvato, durante un incidente? Sono dunque i nostri affetti che costituiscono il tessuto connettivo della nostra esistenza e che in fondo la creano. Ma allora nessun uomo può veramente dire che la sua vita sia o sia stata del tutto inutile.

Questa specie di esistenzialismo fondato sul sentimento piú che sulla volontà, era offerto da Capra, attraverso immagini pure e ricche di candida grazia, appunto perché questa volta egli non si era neanche lontanamente prefisso di fare il filosofo.

* * *

Durante il secondo conflitto, Capra realizza una serie di documentari bellici per la serie « Why we fight ».

Questi film, a base di montaggio rapido, valsero a dare ai pubblici la visione, certo impressionante, degli orrori della guerra, ma in fondo superficiale. Mai come allora ci accorgemmo quanto il prevalere dei mezzi espressivi visuali — tipico della civiltà contemporanea — fosse destinato a nuocere all'esame interiore dei fatti. Per cui della guerra, vista da Capra, sopravvive oggi solo il ricordo di un macchinoso e gigantesco fotomontaggio, nello stile dei giornali a rotocalco, e cioè di un vuoto involucro di immagini, che non custodisce alcuna profonda verità.

Quanto al genere di questo lavoro, esso ci offre lo spunto per confermare quello che abbiamo rilevato in principio: e che cioè gli uomini del cinema devono essere veramente buoni a tutto fare, se un giorno la produzione può essere capace di chiedere a Frank Capra, regista di *Accadde una notte*, qualcosa come *La guerra e la pace* di Leone Tolstoi.

Roberto Paolella

Filmografia di Frank Capra

Collaborazioni a film diretti da altri:

1926 - TRAMP, TRAMP, TRAMP - *Produzione*: First National Pictures - *Produttore*: Harry Langdon - *Soggetto*: Frank Capra, Tom Whelan, Hal Conklin, J. Frank Holliday, Gerald Duffy, Murray Roth - *Regia*: Harry Edwards - *Attore*: Harry Langdon (*Prima proiezione*: *marzo 1926*).

1951 - WESTWARD THE WOMEN (*Donne verso l'ignoto*) - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Soggetto*: Frank Capra - *Regia*: William A. Wellman - *Attori*: Robert Taylor, Denise Darcel (*Prima proiezione*: *11 gennaio 1952*).

Regia:

1926 - THE STRONG MAN (*La grande sparata* o *L'atleta innamorato*) - *Produzione*: First National Pictures - *Produttore*: Harry Langdon - *Soggetto*: Arthur Ripley - *Regia*: Frank Capra - *Attore*: Harry Langdon (*Prima proiezione*: *agosto 1926*).

1927 - LONG PANTS - *Produzione*: First National Pictures - *Produttore*: Harry Langdon - *Soggetto*: Arthur Ripley - *Sceneggiatura*: Robert Eddy - *Regia*: Frank Capra - *Attore*: Harry Langdon (*Prima proiezione*: *marzo 1927*).

— FOR THE LOVE OF MIKE - *Produzione*: First National Pictures - *Soggetto*: basato sul romanzo « Hell's Kitchen » di John Moroso - *Sceneggiatura*: J. Clarkson Miller - *Regia*: Frank Capra - *Attrice*: Claudette Colbert (*Prima proiezione*: *agosto 1927*).

1928 - THAT CERTAIN THING - *Produzione*: Columbia - *Produttore*: Harry Cohn - *Soggetto e sceneggiatura*: Elmer Harris - *Regia*: Frank Capra - *Montaggio*: Arthur Roberts - *Attori*: Ralph Graves, Viola Dane (*Prima proiezione*: *febbraio 1928*).

— SO THIS IS LOVE - *Produzione*: Columbia - *Produttore*: Harry Cohn - *Soggetto*: Norman Springer - *Sceneggiatura*: Elmer Harris - *Regia*: Frank Capra - *Attori*: Shirley Mason, William Collier (*Prima proiezione*: *marzo 1928*).

— THE MATINEE IDOL (*Il teatro di Minnie*) - *Produzione*: Columbia - *Produttore*: Harry Cohn - *Soggetto*: basato sul racconto « Come back to Aaron » di Robert Lord e Ernest S. Pagano - *Adattamento*: Elmer Harris - *Sceneggiatura*: Peter Milne - *Regia*: Frank Capra - *Montaggio*: Arthur Roberts - *Attori*: Bessie Love, Johnny Walker (*Prima proiezione*: *aprile 1928*).

— THE WAY OF THE STRONG - *Produzione*: Columbia - *Produttore*: Harry Cohn - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Ridgewell Cullum - *Riduzione*: William Counselman - *Sceneggiatura*: Peter Milne - *Regia*: Frank Capra - *Attore*: W. N. Bayley (*Prima proiezione*: *agosto 1928*).

— SAY IT WITH SABLES - *Produzione*: Columbia - *Produttore*: Harry Cohn - *Soggetto*: Frank Capra, Peter Milne - *Sceneggiatura*: Dorothy Howell - *Regia*: Frank Capra - *Montaggio*: Arthur Roberts (*Prima proiezione*: *settembre 1928*).

— SUBMARINE (*Femmine del mare*) - *Produzione*: Columbia - *Produttore*: Irvin Willat - *Soggetto*: Norman Springer - *Sceneggiatura e Regia*: Frank Capra - *Attori*: Jack Holt, Dorothy Revier (*Prima proiezione*: *novembre 1928*).

— THE POWER OF THE PRESS - *Produzione*: Columbia - *Produttore*: Jack Cohn - *Soggetto*: Frederick A. Thompson - *Sceneggiatura*: Sonya Levien - *Regia*: Frank Capra - *Montaggio*: Frank Atkinson - *Attori*: Douglas Fairbanks jr., Esther Ralston (*Prima proiezione*: *dicembre 1928*).

1929 - THE YOUNGER GENERATION (*La nuova generazione*) - *Produzione*: Columbia - *Produttore*: Jack Cohn - *Soggetto*: Fannie Hurts - *Sceneggiatura*: Sonya Levien - *Regia*: Frank Capra - *Attori*: Jean Hersholt, Lina Basquette (*Sonoro e parzialmente parlato; prima proiezione*: *gennaio 1929*).

— THE DONOVAN AFFAIR (*Il mistero Donovan*) - *Produzione*: Columbia - *Produttore*: Harry Cohn - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Owen Davis - *Sceneggiatura*: Dorothy Howell - *Dialoghi*: Howard J. Green - *Regia*: Frank Capra - *Attori*: Jack Holt, Agnes Ayres, Dorothy Reviev, William Collier jr., John Roche, Fred Kelsey (*Prima proiezione*: *aprile 1929*).

— FLIGHT (*Diavoli volanti*) - *Produzione*: Columbia - *Produttore*: Harry Cohn - *Soggetto*: Ralph Graves - *Dialoghi e regia*: Frank Capra - *Montaggio*: Ben Pivar, Maurice Wright - *Attori*: Jack Holt, Ralph Graves (*Prima proiezione*: *dicembre 1929*).

1930 - LADIES OF LEISURE (*Femmine di lusso*) - *Produzione*: Columbia - *Produttore*: Harry Cohn - *Soggetto*: basato sul dramma « Ladies of evening » a sua volta adattato da un racconto di Milton Herbert Gropper - *Sceneggiatura e dialoghi*: Jo Swerling - *Regia*: Frank Capra - *Montaggio*: Maurice Wright - *Attori*: Barbara Stanwyck, Lowell Sherman, Ralph Graves, Marie Prevost, Nance O'Neil, George Fawcett (*Prima proiezione*: *aprile 1930*).

— RAIN OR SHINE (*Luci del circo*) - *Produzione*: Columbia - *Produttore*: Harry Cohn - *Sceneggiatura*: James Gleason, Maurice Marks

- *Dialoghi*: Dorothy Howell, Jo Swerling - *Regia*: Frank Capra - *Montaggio*: Maurice Wright - *Attori*: Joe Cook, Louise Fazenda, Joan Peers, William Collier jr., Tom Howard, David Chasen (*Prima proiezione*: *agosto 1930*).

1931 - DIRIGIBLE (*Dirigible*) - *Produzione*: Columbia - *Produttore*: Harry Cohn - *Soggetto*: Frank Wilber Wead - *Adattamento e dialoghi*: Jo Swerling - *Sceneggiatura*: Dorothy Howell - *Regia*: Frank Capra - *Montaggio*: Maurice Wright - *Attori*: Jack Holt, Ralph Graves, Fay Wray (*Prima proiezione*: *aprile 1931*).

— THE MIRACLE WOMAN (*La donna del miracolo*) - *Produzione*: Columbia - *Produttore*: Harry Cohn - *Soggetto*: basato sulla commedia « Bless you sister » di John Mechan e Robert Riskin - *Riduzione e dialoghi*: Jo Swerling - *Sceneggiatura*: Dorothy Howell - *Regia*: Frank Capra - *Montaggio*: Maurice Wright - *Attrice*: Barbara Stanwyck (*Prima proiezione*: *luglio 1931*).

— PLATINUM BLONDE (*La donna di platino*) - *Produzione*: Columbia - *Produttore*: Harry Cohn - *Soggetto*: Harry E. Chandlee, Douglas W. Churchill - *Adattamento*: Jo Swerling - *Sceneggiatura*: Dorothy Howell - *Dialoghi*: Robert Riskin - *Regia*: Frank Capra - *Montaggio*: Gene Milford - *Attori*: Jean Harlow, Loretta Young, Robert Williams (*Prima proiezione*: *ottobre 1931*).

1932 - FORBIDDEN (*Proibito*) - *Produzione*: Columbia - *Soggetto*: Frank Capra - *Sceneggiatura e dialoghi*: Jo Swerling - *Regia*: Frank Capra - *Montaggio*: Maurice Wright - *Attori*: Barbara Stanwyck, Adolphe Menjou, Ralph Bellamy (*Prima proiezione*: *gennaio 1932*).

— AMERICAN MADNESS (*La follia della metropoli*) - *Produzione*: Columbia - *Soggetto e sceneggiatura*: Robert Riskin - *Regia*: Frank Capra - *Fotografia*: Joseph Walker - *Montaggio*: Maurice Wright - *Attori*: Walter Huston, Constance Cummings, Kay Johnson, Pat O' Brien, Gavin Gordon, Robert Ellis, Burton Churchill (*Prima proiezione*: *agosto 1932*).

1933 - THE BITTER TEA OF GENERAL YEN (*L'amaro tè del Generale Yen*) - *Produzione*: Columbia - *Soggetto*: basato sul racconto omonimo di Grace Zaring Stone - *Sceneggiatura*: Edward Panamore - *Regia*: Frank Capra - *Attori*: Nils Asther, Barbara Stanwyck (*Prima proiezione*: *gennaio 1933*).

— LADY FOR A DAY (*Signora per un giorno*) - *Produzione*: Columbia - *Soggetto*: basato su un racconto di Damon Runyon - *Sceneggiatura e dialoghi*: Robert Riskin - *Regia*: Frank Capra - *Fotografia*: Joseph Walker - *Montaggio*: Gene Havlick - *Attori*: May Robson, Warren William, Guy Kibbee, Glenda Farrell, Jean Parker, Barry Norton, William Connolly (*Prima proiezione*: *settembre 1933*).

1934 - IT HAPPENED ONE NIGHT (*Accadde una notte*) - *Produzione*: Columbia - *Soggetto*: basato su un racconto di Samuel Hopkins Adams - *Sceneggiatura e dialoghi*: Robert Riskin - *Regia*: Frank Capra - *Fotografia*: Joseph Walker - *Montaggio*: Gene Havlick - *Attori*: Claudette Colbert, Clark Gable, Walter Connolly, Alan Hale, Roscoe Karns (*Prima proiezione*: *febbraio 1934*).

— BROADWAY BILL (*Strettamente confidenziale*) - *Produzione*: Columbia - *Soggetto*: Mark Hellinger - *Sceneggiatura e dialoghi*: Robert Riskin - *Regia*: Frank Capra - *Fotografia*: Joseph Walker - *Montaggio*: Gene Havlick - *Attori*: Warner Baxter, Myrna Loy (*Prima proiezione*: *novembre 1934*).

1936 - MR. DEEDS GOES TO TOWN (*E' arrivata la felicità*) - *Produzione*: Columbia - *Soggetto*: basato su un racconto di Clarence Budington Kelland - *Sceneggiatura e dialoghi*: Robert Riskin - *Regia*: Frank Capra - *Montaggio*: Gene Havlick - *Attori*: Gary Cooper, Jean Arthur (*Prima proiezione*: *aprile 1936*).

1937 - LOST HORIZON (*Orizzonte perduto*) - *Produzione*: Columbia - *Soggetto*: basato su un romanzo di James Hilton - *Sceneggiatura e dialoghi*: Robert Riskin - *Regia*: Frank Capra - *Musica*: Dimitri Tiomkin - *Montaggio*: Gene Havlick - *Attori*: Ronald Colman, Margo, Jane Wyatt (*Prima proiezione*: *settembre 1937*).

1938 - YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU (*L'eterna illusione*) - *Produzione*: Columbia - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di George S. Kaufman e Moss Hart - *Sceneggiatura*: Robert Riskin - *Regia*: Frank Capra - *Montaggio*: Gene Havlick - *Attori*: Jean Arthur, James Stewart, Lionel Barrymore, Edward Arnold, Ann Miller, Mischa Auer (*Prima proiezione*: *settembre 1938*).

1939 - MR. SMITH GOES TO WASHINGTON (*Mr. Smith va a Washington*) - *Produzione*: Columbia - *Soggetto*: Lewis R. Foster - *Sceneggiatura*: Sidney Buchman - *Regia*: Frank Capra - *Musica*: Dimitri Tiomkin - *Montaggio*: Gene Havlick - *Attori*: Jean Arthur, James Stewart, Edward Arnold, Claude Rains (*Prima proiezione*: *ottobre 1939*).

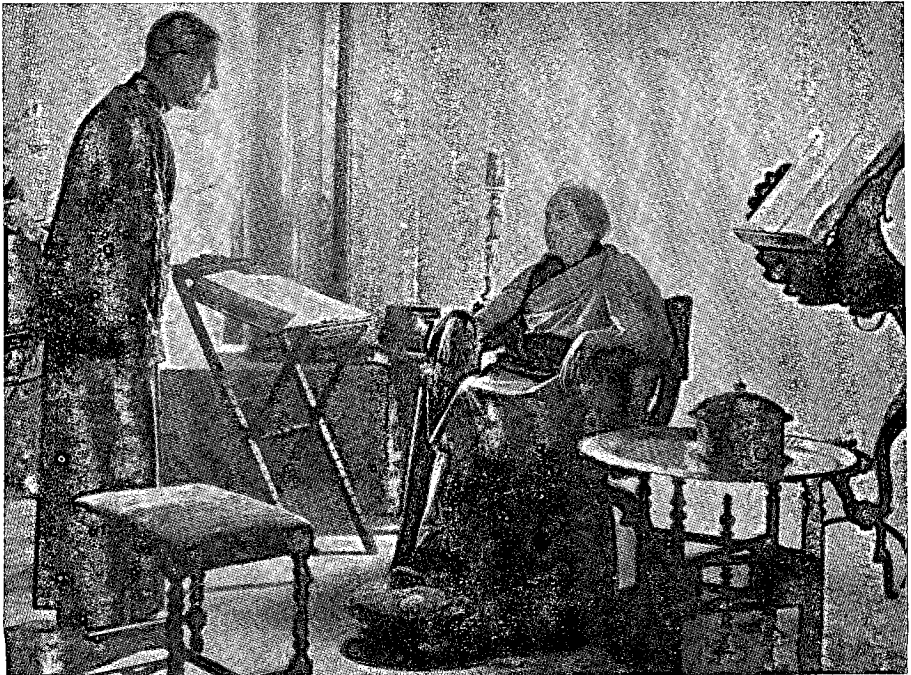
1941 - MEET JOHN DOE (*Arriva John Doe* o *I dominatori della metropoli*) - *Produzione*: Warner Brothers - *Produttore*: Frank Capra - *Soggetto*: basato su un racconto di Richard Connell e Robert Presnell - *Sceneggiatura*: Robert Riskin - *Regia*: Frank Capra - *Fotografia*: Stephen Goosson - *Musica*: Dimitri Tiomkin - *Montaggio*: Daniel Mandell - *Attori*: Gary Cooper, Barbara Stanwyck, Edward Arnold, Walter Brennan, James Gleason, Spring Byighton, Gene Lockhart, Rod La Roque (*prima proiezione*: *maggio 1941*).

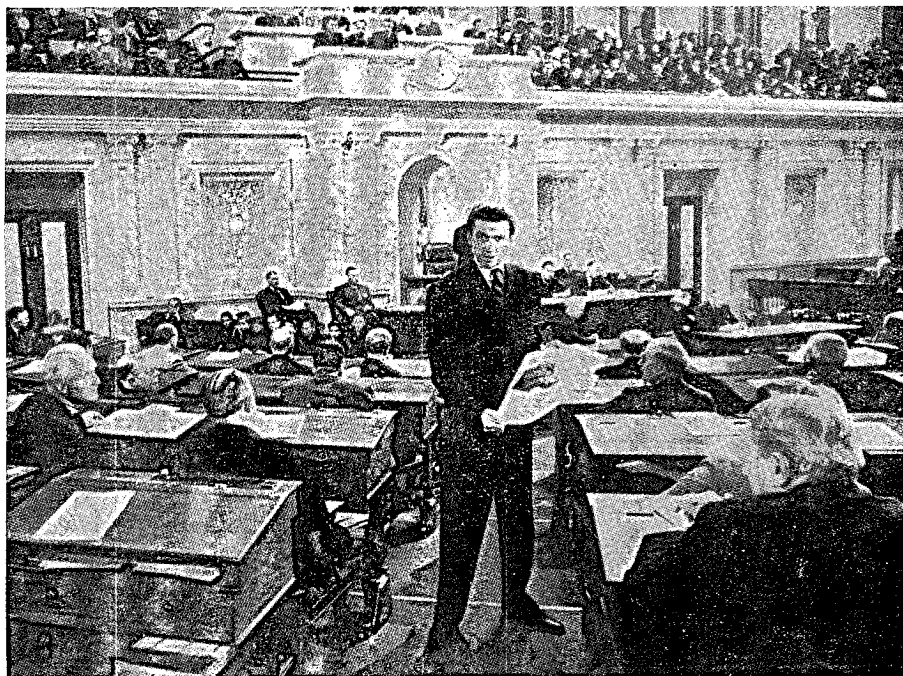
1941-44 - ARSENIC AND OLD LACE (*Arsenico e vecchi merletti*) - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di M. Kesselring.

1946 - IT'S A WONDERFUL LIFE (*La vita è meravigliosa*) - *Produzione*: Liberty Films-R.K.O. - *Produttore*: Frank Capra - *Soggetto*: basato su un racconto di Philip Van Doren Stern - *Sceneggiatura*: Frank Capra, Frances Goodrich, Albert Hackett - *Collaborazione alla sceneggiatura*: Jo Swerling - *Regia*: Frank Capra - *Fotografia*: Joseph Walker - *Scenografia*: Jack Okay - *Musica*: Dimitri Tiomkin - *Montaggio*: William Hornbeck - *Attori*: James Stewart, Donna Reed, Lionel Barrymore, Thomas Mitchell, Henry Travers, Benlah

FRANK CAPRA: *Broadway Bill* (Strettamente confidenziale, 1934)

FRANK CAPRA: *Mr. Deeds goes to town!* (E' arrivata la felicità, 1936)

FRANK CAPRA: *Forbidden* (Proibito, 1932)

FRANK CAPRA: *Lost Horizon* (Orizzonte perduto, 1937)

FRANK CAPRA: *Mr. Deeds goes to town!* (E' arrivata la felicità, 1936)

FRANK CAPRA: *Mr. Smith goes to Washington* (Mr. Smith va a Washington, 1939)

FRANK CAPRA: *Lost Horizon* (Orizzonte perduto, 1937)

FRANK CAPRA: *It's a wonderful life* (La vita è meravigliosa, 1946)

Bondi, Frank Faylen, Ward Bond, Gloria Grahame, Todd Karns, Virginia Patton, Mary Treen (*Prima proiezione*: *dicembre 1946*).

1948 - STATE OF THE UNION (*Stato dell'Unione*) - *Produzione*: Liberty-Metro Goldwyn Mayer - *Produttore*: Frank Capra - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Howard Lindsay e Roussell Crouse - *Sceneggiatura*: Myles Connolly, Anthony Veiller - *Regia*: Frank Capra - *Fotografia*: George J. Folsey - *Scenografia*: Cedric Gibbons, Urie McCleary - *Musica*: Victor Young - *Montaggio*: William Hornbeck - *Attori*: Spencer Tracy, Katherine Hepburn, Van Johnson, Angela Lansbury, Adolphe Menjou, Lewis Stone, Howard Smith, Florence Auer, Maidel Turner, Pierre Watkin (*Prima proiezione*: *aprile 1948*).

1950 - RIDING HIGH (*La gioia della vita*) - *Produzione*: Paramount - *Produttore*: Frank Capra - *Soggetto*: basato sul soggetto di « Broadway Bill » di Mark Hellinger - *Sceneggiatura*: Robert Riskin, con modifiche e aggiunte di Melville Shavelson, Jack Rose - *Regia*: Frank Capra - *Fotografia*: George Barnes, Ernest Laszlo - *Scenografia*: Hans Dreier, Walter Tyler - *Musica*: Victor Young - *Montaggio*: William Hornbeck - *Attori*: Big Crosby, Coleen Gray, Charles Bickford, Frances Gifford, William Demarest, Raymond Walburn, Ward Bond, James Gleason, Clarence Muse, Margaret Hamilton, Irving Bacon, Douglas Drumbille (*Prima proiezione*: *aprile 1950*).

1951 - HERE COMES THE GROOM (*E' arrivato lo sposo*) - *Produzione*: Paramount - *Produttore e regista*: Frank Capra - *Attori*: Bing Crosby, Jane Wyman, Franchot Tone (*Prima proiezione*: *settembre 1951*).

Documentari

Serie « Why we fight »:

1942 - PRELUDE TO WAR (*Vigilia di guerra*) - *Produzione*: Orientation Branch of the U. S. War Repartment - *Soggetto e sceneggiatura*: Eric Knight, Anthony Veiller - *Regia*: Frank Capra - *Musica*: Dimitri Tiomkin - *Montaggio*: William Hornbeck - *Commento parlato*: Walter Huston (*Prima proiezione*: *maggio 1943*).

— NAZIS STRIKE (*La belva all'attacco*) - *Produzione*: Orientation Branch of the U. S. War Department - *Soggetto e sceneggiatura*: Eric Knight, Anthony Veiller - *Regia*: Frank Capra, Anatol Litvak - *Musica*: Dimitri Tiomkin - *Montaggio*: William Hornbeck - *Commento parlato*: Walter Huston, Anthony Veiller.

1943 - DIVIDE AND CONQUER (*Dividere per conquistare*) - *Produzione*: Orientation Branch of U. S. War Department - *Soggetto e sceneggiatura*: Robert Heller, Anthony Veiller - *Regia*: Frank Capra, Anatol Litvak - *Musica*: Dimitri Tiomkin - *Montaggio*: William Hornbeck - *Commento parlato*: Walter Huston, Anthony Veiller.

— TUNISIAN VICTORY - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer - Orientation Branch of U. S. War Department - *Soggetto e sceneggiatura*: Eric Knight, Anthony Veiller - *Regia*: Frank Capra - *Musica*: Dimitri Tiomkin - *Montaggio*: William Hornbeck - *Commento parlato*: Walter Huston, Anthony Veiller (*Prima proiezione*: *marzo 1943*).

1944 - THE BATTLE OF CHINA - *Produzione*: Orientation Branch of U. S. War Department - *Soggetto e sceneggiatura*: Eric Knight, Anthony Veiller - *Regia*: Frank Capra, Anatol Litvak - *Musica*: Dimitri Tiomkin - *Montaggio*: William Hornbeck - *Commento parlato*: Walter Huston.

1945 - KNOW YOUR ENEMY: JAPAN - *Produzione*: Orientation Branch of U. S. War Department - *Regia*: Frank Capra, Joris Ivens - *Musica*: Dimitri Tiomkin - *Montaggio*: William Hornbeck.

— TWO DOWN - ONE TO GO - *Produzione*: Orientation Branch of U. S. War Department - *Regia*: Frank Capra - *Musica*: Dimitri Tiomkin - *Montaggio*: William Hornbeck.

(*a cura di* **Guido Cincotti**)

Tipo fisso e interpretazione dei caratteri

Abbiamo visto nei saggi precedenti come la tecnica della ripresa cinematografica abbia progredito; come lo stesso linguaggio narrativo — sceneggiatura, uso della dinamica del racconto della macchina da presa — si sia evoluto rapidamente. A ciò fece sotto un certo aspetto eccezione la tecnica espressiva dell'interprete, salvo casi strettamente limitati.

L'interpretazione cinematografica rimase, specie nelle cinematografie a corto ciclo finanziario, in uno stato semi stazionario, preoccupata la « produzione », come sempre è stata, di creare il film con le relative urgenze dell'esito economico, o spettacolare, o d'insieme. Si istituí a sistema per l'interprete solo la preoccupazione di « moderare » l'attore — specie quello teatrale — e non piuttosto di creare una vera e propria *tecnica di espressività cinematografica;* cosa, questa, semplice e palese a codificarsi, come del resto per il teatro furono sempre codificate le leggi della *logica* e della *passionalità* della parola, dell'armonia del gesto, dei limiti della voce e della dizione.

Notiamo la codificazione delle leggi di musicalità, di concetto, di metrica — che obbedisca alla quantità delle sillabe — dei grandi manichini del teatro greco, gradite alla sensibilità di quel pubblico, cosí pure dei Mimi Atellani della pantomima latina, della Commedia dell'arte, fino agli scritti di Larive, Cleron, Canova, Morocchesi, Franceschi, Modena, Salvini, Morelli, Rossi, Ristori, Jouvet e Stanislawsky.

Al contrario, nel cinema, l'attore risolse un po' per conto proprio il problema dell'interpretazione di un personaggio — piú che della interpretazione cinematografica in genere — senza che la conoscenza del mezzo tecnico indicasse all'interprete piú che i limiti della espressione la essenzialità del linguaggio cinematografico.

In tutte le indicazioni sull'attore non vi fu altra preoccupazione all'infuori dell'affermazione che la « recitazione » cinematografica non deve esser quella teatrale, « dove la grande distanza separa il palcoscenico dall'immobile spettatore » e dove esiste « una particolare impostazione teatrale della voce », della dizione, del gesto teatrale, della truccatura. Oggi con le recitazioni non percepibili, per l'assenza assoluta di un minimo di conoscenze professionali, non si sa dove mettere i microfoni per captare ciò che il personaggio deve pur far sentire, o come fare a non dare volume di voce proporzionato all'idea che si deve pur esprimere, alla passione che si deve pur rendere. In qualsiasi arte all'urto interiore deve pur rispondere una massa di estrinsecazione per l'esteriore.

L'attore così non poté crearsi, fra le più allegre e impensate contraddizioni di indirizzo estetico e industriale, un proprio formulario di reazioni, onde si nota, ancora oggi, lo stereotiparsi dei gesti e delle « grimace » alle quali l'attore attribuisce una particolare efficacia. Ma questi gesti, le « grimace », la mimesi totale dell'attore servono all'interprete per estrinsecarsi nel tipo di attore che crea i diversi caratteri o in quello, caso più frequente, dell'attore che elabora o stereotipizza un suo *tipo fisso.*

Tipo fisso e carattere

Vi sono due tipi di attore, sostanzialmente diversi nella elaborazione dell'interprete. Vi è l'attore che in ogni personaggio ripete, sia pure creando di volta in volta il personaggio vivo, un proprio *tipo fisso* (naturale o costruito) e l'attore che crea sempre personaggi a *caratteri diversi.* Il primo identifica se stesso in ogni personaggio; il secondo identifica il personaggio in se stesso. Per la trama e il racconto cinematografico i due tipi d'attore hanno uguale valore. L'entità di essi sta tutta nella caratterizzazione dell'immagine, nella sua forza espressiva e nei suoi chiari aspetti, in precisa e specifica sintonia con l'azione filmica. Entrambi i tipi d'interprete possono rendere in eguale misura l'aspetto particolare dell'immagine, dare forza e colore al conflitto, condurre lo svolgimento logico, passionale del racconto con dinamica parimenti efficace.

Evidenza della differenziazione

E' chiaro che la differenza fra l'attore che riproduce se stesso e l'attore che crea caratteri è maggiormente evidente nel cinema che nel teatro per il particolarismo visivo che è tipico del cinema. Non è questione di maggiore o minor capacità professionale, o di intuito e sensibilità più raffinata. Vi sono giovani, sia nel teatro come nel cinema, che subito, cioè prima di acquisire una maturità professionale, un'esperienza di attore, dimostrano di avere le caratteristiche dello sdoppiamento nei diversi « caratteri »; come pure vediamo altri interpreti eccellenti che fino a tarda età rimangono nel teatro « Romeo » e nel cinema « Seduttore garbato ».

Valore del tipo fisso

Fin dal 1908 i primi interpreti del cinema dopo le pratiche esperienze fatte in film come *Lucrezia Borgia, Giovanna d'Arco, L'amor mio non muore,* ecc., e nei successivi *Quo Vadis?, Cabiria, Amleto, Gerusalemme liberata, Messalina, Fabiola,* fissano dati casi limite che abbiamo visti convalidati a tutt'oggi. Si ricordino le molteplici e primitive caratterizzazioni di Cassini, Pieri, Novelli; nella stessa epoca Febo Mari per girare *Attila* si rifiuta di porsi barba e parrucca.

A parte l'interpretazione possibilissima anche in tal forma del personaggio di Attila, dobbiamo oggi riconoscere che ben altro ci ha fatto vedere la costumistica cinematografica. Questo gesto, che sembrò allora stravagante vanità, precede di molti anni quello di Clark Gable, il quale, conscio della forza di diffusione e perciò economica del suo tipo fisso, da *San Francisco* a *Via col vento* a *Fate il vostro giuoco* ci ricalca, per i suoi personaggi, sempre l'immagine dei propri lineamenti, con le lievi varianti di alcuni fili bianchi nei capelli per i suoi film più recenti. Come per lui si dica di Jean Gabin, Rossano Brazzi e tanti altri in nulla dissimili dallo spirito del nostro Alberto Collo.

Entità del tipo fisso e del carattere

Si impone però anche una chiarificazione sulla natura intrinseca del *tipo fisso* e del *carattere.*

Ambedue i tipi di attori possono essere di volta in vol-

ta: efficaci od inespressivi, « naturali » come suol dirsi (io direi « vivi ») o artefatti, di maniera o semplici (nulla piú di maniera di tutti i visi dei popolani, della gente volgare divenuta ormai modello per il nostro paese in un certo cinema: dal giovane e vecchio pescatore, allo spensierato sognatore dei campi, al derelitto affamato bambino, bistrattato e incompreso, all'oleografico zazzeruto vitaiolo cittadino).

Un luogo comune che facilmente sentiamo ripetere nel cinema è quello dell'attore che, esprimendo i suoi genuini sentimenti immediati, sia piú spontaneo (che si tradurrebbe in « piú naturale » e « vero, vero »,) nei confronti di quello che, intuendo la natura dell'immagine, la estrinseca con consapevolezza e la rende nelle sue varie e evidenti caratteristiche di personaggio, di azione, di carattere personale. Si vuol forgiare « l'attore » di quella ripresa fotografica della « verità », di quella ricerca della « spontaneità » che non solo « consiglia acutamente » gli interpreti a neppur conoscere a fondo la sceneggiatura, ma che pretenderebbe di formare l'interprete stesso col medesimo metro.

Come per gli altri aspetti apparentemente attuabili anche per questo si nota come possa far regola nel cinema la legge del successo economico o comunque dell'esito reso « éclatant » dalla organizzazione pubblicitaria. Diviene norma e perciò assiomatico anche l'ingigantimento di un esito causale e la *notorietà* diviene *credito,* credito che arriva a dar nome alla « produzione », legiferando e codificando quanto dovrebbe rimanere circoscritto all'esito positivo o negativo dei film realizzati. Sono antitesi che, pur ritenute inconcepibili per altre attività, trovano largo consenso nel cinema.

E' però opportuno precisare che per noi come non è valido il principio della pseudo spontaneità su esposto, cosí non è serio e perciò assurdo l'assioma che l'attore, per sentirsi vivo in un carattere o in un personaggio, debba necessariamente cadere in *trance.*

Non si può prendere a modello, se si è dei professionisti e non dei dilettanti, l'ingenuo appunto che fa S. Gherassimov all'attore del teatro francese. Egli taccia di falsità il « morire con estrema abilità » e poi subito inchinarsi al pubblico ritirandosi dietro le quinte e togliersi il trucco.

Che cosa vorrebbe vedere nell'interprete? Vorrebbe vedere l'attore portato semisvenuto dai compagni di lavoro in camerino? O che per tutta la durata di un film ripeta le bizzarrie del personaggio: Otello, Napoleone, Cirano, Lautrec? (Cosa che purtroppo il cinematografo impone come stereotipo anche ai nomi piú noti).

A quale paradosso doveva condurre il famoso « entrare nel personaggio » del Modena (con l'equilibrio mediterraneo della sua originale analisi) passato al Salvini e da questi divenuto « concentrazione » nello stupito Stanislawsky! Ogni interprete che si rispetti lascia le pseudo identificazioni mitiche dell'attore alla discrezione di quell'amabile mondo della pubblicità che, facendo vivere gli attori nell'alone dei personaggi interpretati, sa cosí bene lenire molte grossolane offese al buon gusto e chiedere ai propri propagandati la rinunzia alla coerenza fra ciò che di essi si diffonde e la realtà della loro vita di uomini, in virtú di un pratico interesse: quello pubblicitario.

Costanza della differenziazione

Ma torniamo ad esaminare la differenza fra attore a tipo fisso e attore creatore di caratteri diversi.

Questo problema si presentò subito e ancora oggi rimane attuale e vivo, con gli identici interrogativi dei primi anni di vita del cinema. Interrogativi rivolti sia alla natura del tipo come alla sua efficacia e al suo intrinseco valore.

Al sorgere del cinema (come oggi) il concetto, o l'ideale, della « vedette », come oggi della « star », non si polarizzò solo ricalcando sempre date caratteristiche esclusivamente biologico-fisiche dell'interprete. I due tipi di attore, già validi per il teatro, valsero e valgono anche per il cinema. Esiste per entrambi l'attore che in teatro è detto grosso modo « dicitore » e l'attore di « carattere ».

Nel cinema la pubblicità tiene a mantenere il tipo costante nella vita privata dell'interprete. E si verificano i casi di pubblicità che creano e curano di conservare nel pubblico l'*immagine collettiva* per cui all'apparire di un dato nome lo spettatore pensi istantaneamente al don giovanni, all'attrice impenetrabile, alla buona moglie e madre, all'ideale femminino buono per tutti gli amplessi, al tipo eternamente allegro e scanzonato, anche se l'interprete è diversissimo nella sua vita privata.

I due tipi di attori, nel cinema come nel teatro, possono raggiungere una uguale statura artistica, estrinsecare l'immagine contenuta nella parola con eguale entità, nella forma piú alta ed espressiva.

Il *tipo fisso* estrinsecherà l'immagine attraverso una sempre identica fisonomia; l'altro, l'attore di carattere, darà alla idea, al personaggio, al pathos volti, aspetti di tante caratterizzazioni tipiche. E come nel teatro, non per ragioni di capacità, ma solo per la tendenza verso il particolarismo del carattere o verso la sintesi lirica, abbiamo avuto Ermete Zacconi, Ruggero Ruggeri, Guitry e Jouvet, Boras e Riccardo Calvo, così nel cinema si giunge ad uguale grandezza interpretando il cinese di *La buona terra* o il *Dottor Pasteur* o *Emilio Zola* (Paul Muni); il *Nerone* o la *Taverna della Giamaica* o *Enrico VIII* (Charles Laughton); i molteplici caratteri di Robert Donat; gli accentuati che giungono fino al mostruoso con Lon Chaney, Boris Karloff, Michel Simon; gli « intelligenti » creati da Bette Davis; quelli di Greer Garson, Katherine Hepburn e i piú cauti da noi e in Spagna di Cervi, Josè Maria Lado, Tordesilla, Fernando Fernan Gomez, Aurora Bautista; i chiarimenti decisi della Valeri o dei De Filippo. Come si raggiungono dei diapason non minori, essendo sempre Rodolfo Valentino in *Monsieur Beaucaire* e nel *Figlio dello sceicco* o in *Sangue e arena* (prototipo di tipo fisso), Gary Cooper, Cary Grant, William Powell, Spencer Tracy, Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Amedeo Nazzari, Fosco Giachetti; cosí Totò, e i molti attori comici o di rivista. Questi ultimi piú che *tipi* ci danno delle esecuzioni di film, attraverso il virtuosismo tecnico, distaccato da qualsiasi agganciamento realistico umano (l'umano può esservi nell'essenza come in Charlot), virtuosismo tecnico e anche arte il cui valore sta nel trattamento fantastico dell'immagine, spesso anche di pregevole valore fantastico ed estetico.

Abbiamo poi quei *tipi fissi* che, pur creando nei personaggi che interpretano forti *caratteri*, rimangono tali perché in ogni personaggio sopravvivono le identiche caratteristiche fisiche e morali.

Siamo nei casi di Wallace Beery, Erich Von Stroheim, Fabrizi, Anna Magnani: vedi la misurata bonomia del prete di *Roma città aperta* e l'esuberanza di *Prima Comunione;* vedi *Bellissima* e *L'Onorevole Angelina,* dove le caratteristiche sono

cosí strapotenti che sopravanzano la struttura di qualsiasi personaggio, rivelando allo spettatore prepotentemente e subito l'immagine dell'attore prima di quella del personaggio.

Tipo fisso biologico e costruzione artistica

Naturalmente vi è tipo *fisso biologico* come « Tyrone Power » e tipo *artisticamente costruito* come « Anna Magnani ».

Si annuncia in questi giorni un film di Anna Magnani di tipo del tutto diverso da quelli finora interpretati. E' la convalida della possibilità di raggiungere un elevato valore artistico pur attraverso il *tipo fisso*, ed è la riprova, altresí, del ripetersi, nella intuizione dell'interprete, di determinati aspetti del cinema: il ricalcare un proprio *tipo*. Ed infatti al sorgere della affermazione del tipo cinematografico Magnani mi venne fatto di ricordarla in compagnia con Cimara e me nel 1934, allorché delicatamente interpretò, di Corra e Achille, « Inventiamo l'amore »: briosa, leggera, romantica, e, ancora insieme, in « Anna Christie » di O'Neill nuova per l'Italia, alle « Arti »: brusca, violenta aspra nei primi atti, tutto amore e tenerezza nell'ultimo. Ciò vuol dire che l'attrice Magnani intuí, nel suo caso, che il *tipo fisso* avrebbe piú velocemente affermato la sua personalità cinematografica.

Tipo fisso è per noi Marlon Brando. Poteva sembrare nella estrinsecazione del personaggio di *Fronte del Porto* che appartenesse alla categoria degli attori *costruttori di caratteri;* ma ritrovando, nel suo « Antonio », che vidi dopo, e nel Napoleone di *Desirée* lo stesso *rallenti* (una caratteristica che attribuimmo alla tipica del pugile che ha subito colpi alla testa) ripetersi per la dinamica figura del tribuno romano e per il grande Corso dovemmo arrivare alla definizione di Brando quale attore a *tipo fisso*. Per il suo Napoleone sarebbe interessante conoscere il suo pensiero su ciò che ha creduto di fare. Sapendo dal cliché divulgato dalla sua pubblicità, come egli sia però un attore intelligente e di buon gusto, dobbiamo pensare che l'avere spogliato questa grande figura di tutte le caratterizzazioni tipiche di ciò che Napoleone fu — non alludiamo naturalmente agli stereotipi Napoleonici della consuetudine teatrale e della bassa letteratura — avrebbe avuto per scopo di dare di Napoleone appena un'ombra per lasciare alla fantasia dello spettatore la completa composizione del Napoleone come ognu-

no se la immagina. I campi lunghi, il trucco impreciso, lo stesso soliloquio alla terrazza al finale ci confermano questo distacco dell'attore dalla figura storica, per lasciare alla mente dello spettatore una libertà di maggiore assunzione della composizione artistica fantastica. Era questo lo scopo del Brando? Se fosse al contrario e cioè un vezzo di semplificazione per amore all'antitradizionalismo, allora sarebbe un giuoco vano, poiché quando s'intacca la tradizione bisogna necessariamente sostituirla con qualcosa di interessante.

Unisono fra tipo esteriore e tipo interiore

La bellezza fisica è stata in prevalenza l'obbiettivo del tipo fisso non solo come aspetto decorativo ma anche come composizione ed espressione fisionomica (esteriore) delle virtù, delle prerogative del suo mondo interiore. Mondo interiore che si completa in una unità fra tijo, forma esteriore (la maschera), ed eventi analoghi. Vedi i lineamenti dell'uomo creduto equivoco che conservano una luce di generosità nella mimica (carattere interiore dei personaggi espressi), in una trama che confermerà e rivelerà nello svolgimento dell'azione il mondo non malvagio di questo personaggio.

Ma al *tipo fisso* che ha come obbiettivo la bellezza fisica va aggiunto l'altro tipo fisso. E' quello della potente maschera del « tipo » Emilio Ghione, che senza uso del trucco, come i creatori di caratteri simili Laughton o Chaney, presenta e mantiene uno dei più originali e forti tipi fissi del « bruto » che il cinema abbia avuto. Se (stando alle solite revisioni postume come di colui che parla dell'assenza di prospettiva nei quadri che precedono la scoperta e l'applicazione delle leggi prospettiche) se, dicevano, Ghione ebbe il torto di sovraccaricare specie nella trama e negli atteggiamenti gli aspetti deleteri di basso fondo allegorico (è pur vero che ciò era frutto dell'organizzazione del tempo) sarebbe opportuno un onesto e giusto confronto con tutto quel cinema polemico, dove la « tipizzazione allusiva » va al di fuori di qualsiasi trasfigurazione verosimile e sopratutto « trasfigurazione » deficitaria di qualsiasi barlume d'arte o di misura.

Il « tipo » Ghione rimane una fra le più forti tipizzazioni difficilmente riscontrabili in altri attori del medesimo tipo. Que-

sta tipizzazione messa al servizio di un cinema capace di farne un proprio strumento, avrebbe potuto lasciarci dimostrazioni limite di una rara capacità mimetica. Noi non ci rifacciamo alle sue « sgrammaticature didascaliche » o « ai gesti oleografici supremi » (nei tipi del gangsterismo o di certi film storici si nota materiale di molto meno buon gusto, di maggiore convenzionale accentuazione: vedi le figure intorno al protagonista in *Fronte del Porto*) ma alle sue genuine prerogative assai opportunamente messe in rilievo dal Paolella.

In *Cavalcata ardente*, con Soava Gallone, la sua maschera, sempre a tipo fisso, ha una incisività tale e una forza che nessuna voluta « grimace » d'interprete potrebbe eguagliare.

Rigidezza del tipo

Si vedono cosí chiaramente concretate quelle osservazioni che Bela Balàzs faceva fin dal 1924 allorché parlava delle tipizzazioni accentuate, rimproverandole ai registi americani, perché in tal modo « la maschera scolpita » la « rigida corazza di un carattere immobile » non permette di rendere « le variazioni esteriori e intime », ciò che vale anche per le tipizzazioni insufficienti.

Sono osservazioni fatte per il cinema muto (ove lo stesso Balazs dice: « nessuna parola ci viene in aiuto e il solo *aspetto* fin dal primo movimento deve determinare il *carattere*, deve rappresentare, col solo *aspetto*, tutto il carattere della razza e quello dell'individuo »; ma che valgono nelle grandi linee come indicazione anche per il cinema d'oggi.

L'esempio a conferma piú visibile è quello che notiamo in attori stranieri nei film italiani. La parola, data dal doppiaggio, non rende evidente la enorme differenza espressiva fra attori italiani e interpreti stranieri, che nell'azione filmica è logico dovrebbero figurare come appartenenti al medesimo paese, e quindi usare la identica mimesi. Se togliessimo il parlato a questi attori essi sembrerebbero, in certi casi, non sufficientemente apprezzabili, potrebbero risultare addirittura in antitesi con l'azione, giacché il pubblico non conosce i particolari espressivi esatti di quel tipo di popolo cui l'attore appartiene; non gli sono famigliari date espressioni, non nelle linee generali, ma nei particolari (perciò nel linguaggio precipuo dell'interpretazione cinematografica) essendo dissimile il sistema di reazio-

ni fisionomiche da nazione a nazione. Un italiano non conterà mai sulle dita cominciando dal mignolo; né chiamerà l'interlocutore piegando il dito indice; né intimerà di cessare di parlare e di infastidire sventolando a paletta la mano dall'alto in basso. E si parla sempre del caso fortunato di un interprete straniero che abbia un linguaggio artistico: cioè di uno straniero professionista.

Tipo e fisico

Nel caso del tipo non attore siamo nella pura coincidenza di un *fisico* con una *parte*. Non reputiamo di entrare in merito alla palese responsabilità della sistematica distruzione del cinema nazionale (responsabilità che non sta a questo studio reperire, ma alle organizzazioni professionali, industriali e governative); chiarificatrici, per l'argomento in questione, le parole di Bela Balàzs: « Non *naturale* ma *natura*: tanta è l'importanza conquistata dalla naturalezza, che spesso i registi hanno tentato di evitare l'uso degli attori e di servirsi di uomini presi " dalla strada ". Per i " tipi ", per coloro che dovendo interpretare le parti secondarie non avevano l'obbligo di recitare, ma soltanto di mostrare il proprio volto, la cosa era semplice. E, di fatto, costoro era più facile scoprirli nella confusione delle strade che non fra gli attori professionisti. Ma quando l'eccellente " tipo " dovette anche recitare, o addirittura far sentire la propria voce, cominciarono i guai: la recitazione scadente e dilettantistica annullava irrimediabilmente l'effetto di una fisionomia appropriata al personaggio. L'attore " tipo " si rivelò un cattivo attore ».

Si può facilmente precisare che costui non era attore *tipo* ma un attore *parte*, figurazione; non era un ruolo con la relativa gamma, era un fisico che, fotografato, *mostrava* e non *indicava* il significato. Dice ancora Bela Balàzs: « E' difficile *montare* la natura e trasformarla in materia d'arte. I fanatici della naturalezza raccoglievano spesso gli attori nelle strade; in teatro di posa esigevano che essi " facessero " il viso naturale e si muovessero con naturalezza pur non essendo attori (ciò che evidentemente, e appunto per questo, gl'infelici non sapevano fare) ».

Giustamente Balàzs definisce ciò frode: frode che è mag-

giormente possibile là dove la sensibilità del giudizio è meno affinata o impegnata.

Si conclude che ciò che Balàzs chiama « omogenea superficie d'espressione » deve organarsi con forme che diano una coerente espressione (coerente nelle variazioni e nel linguaggio che sia famigliare allo spettatore); organarsi con una tipizzazione (formante un corpo unico) capace di determinare l'aspetto, il carattere del personaggio; il tutto attraverso un elaborato artistico. Quindi una vera e propria interpretazione.

Non è il concetto teatrale dell'impiego dell'attore che muta nel cinema. La sua essenzialità è identica, sia nella estrinsecazione del *tipo* o del *carattere*, sia nel suo impiego. Si è detto che la spiegazione sarebbe che la varietà dei ruoli che un attore cinematografico può interpretare è attuabile, in un primo caso, nella variazione dei caratteri e nel mantenimento di una esteriorità costante, almeno nei tratti essenziali. Ma è facile constatare che qui si parla di tipo fisso poiché Bette Davis, come tutti i creatori di caratteri, neanche nei « tratti essenziali » mantiene la propria esteriorità costante. Infatti Stroheim è tipo fisso, mentre Charlot è tipo esteriormente fisso; tipo artisticamente creato, che, appunto perché creazione artistica, non ha di « costante » che l'esteriorità che muta però « carattere » da film a film, e non varia « da circostanza a circostanza ».

L'attore cinematografico non perde la possibilità di creare tipi, e sarebbe assurdo affermarlo dicendo che egli dovrebbe trarre per principio le sue « forme di recitazione più sottilmente realistiche » avvicinandosi « al massimo all'effettivo comportamento di un uomo vivo nelle varie circostanze della vita ». Secondo noi, egli crea e niente affatto « in base all'azione esterna » dei personaggi, ma divenendo e sensibilizzandosi a *quel* carattere, in *quelle* circostanze, correggendo, puntualizzando il « tipo » attraverso un adattamento mimetico, anche se con una precisazione della truccatura, se necessaria (e intendiamo per trucco il farsi crescere la barba, depilarsi, ecc.) che, d'accordo, non sarà stilizzata sempre che non sia stilizzata la recitazione (vedi *Dies Irae*), con l'uso di una gesticolazione tipica del carattere con nessi e connessi di voce, regolata al tipo e all'azione e a tutto ciò che deve dare l'interpretazione. E su questa « copia del comportamento umano » possiamo stabilire che le due espressioni più grandi che il cinema abbia avuto so-

no state riconosciute, fino ad ora, in quelle di Greta Garbo e di Charlie Chaplin. La prima, che del comportamento « dell'uomo vivo » non ha neppure il più lontano senso, essendosi formata all'accademia di Stoccolma e plasmata da attrice intelligente su un nostro sommo modello: Eleonora Duse; il secondo, Chaplin, che di questo realistico visivo non ha proprio nulla avendo saputo creare la più irreale e fantastica delle recitazioni cinematografiche. Per l'attore, sia in teatro che in cinema, rimane valida l'affermazione di Alexis Tairov, secondo cui l'interpretazione altro non è che « una sintesi fra l'emozione e la forma nata dalla fantasia creatrice ».

Carlo Tamberlani

Rapporti tra cinema e narrativa in Italia

Molti scrittori in Italia hanno sentito il richiamo del cinema in un momento in cui, faticosamente, il discorso su di esso cominciava a inserirsi nei problemi della cultura. Questo avvenne, precipuamente, agli inizi del sonoro, verso il 1930-32. Blasetti aveva fondato e diretto per un paio d'anni un periodico dal titolo « Cinematografo », nel quale avvennero i primi scambi di idee tra alcuni giovani giornalisti e scrittori. Non crediamo di errare sottovalutando le precedenti avventure cinematografiche di altri scrittori, quali D'Annunzio, D'Ambra, Frateili, e anche le esperienze, senza dubbio maggiormente impegnate, di Gozzano o di Camasio e Oxilia. Il cinema come fatto di cultura, con una sua pur limitata saggistica e con alcuni tentativi di teorizzazione estetica, ha il suo battesimo in Italia negli anni suddetti, quando un Alberto Consiglio pubblica la sua estrosa « Introduzione ad un'estetica del cinema » (Napoli, 1932), Francesco Pasinetti discute per la prima volta in Italia una tesi di laurea sul cinematografo ed Ettore Margadonna scrive il ricco « Cinema ieri e oggi ». Accanto a costoro si possono inoltre ricordare i tentativi *minori* di altri giovani: di Diego Fabbri che pubblica un saggio dal titolo « Estetica cinematografica », ripreso alcuni anni più tardi nella raccolta « Volto del cinema » (A.V.E., 1941); di Eugenio Giovannetti che si cimenta con « Cinema e arti meccaniche » (Palermo, 1930) e di S. A. Luciani che continua il dibattito aperto alcuni anni prima col saggio « l'antiteatro ». Questi scrittori sono evidentemente animati da un'unica e identica preoccupazione: dare un'estetica al cinema sulla base dell'estetica idealistica, avvalendosi, per la soluzione dei problemi aperti dal nuovo mezzo espressivo, di una metodologia che potremmo definire *letteraria*. Così ad esempio le *inquadrature* sono paragonate alle *parole*, le *sequenze* ai *periodi*, le *dissolvenze* e i *fondú* ai *segni di interpunzione*. Questo atteggiamento svela in sostanza un difet-

to fondamentale di conoscenza: i nostri provenendo infatti dal teatro e dalla letteratura si preoccupano di riferire al cinema le proprie esperienze precedenti, anziché tentare di rinvenire nel cinema principi autonomi, possibilità nuove di espressione.

Alcuni anni più tardi, dopo la traduzione di alcuni scritti del Pudovkin e l'intensificarsi dell'interesse per i problemi del film (Barbaro, Chiarini, Ragghianti), altri scrittori subiscono il fascino del cinema senza proporsi peraltro complicati intenti di teorizzazione: Mario Soldati, col suo libretto « 24 ore in uno studio cinematografico », mostra di interessarsi maggiormente a come si fa un film che a come lo si debba criticare; Emilio Cecchi diviene animatore e consulente artistico della Cines, segnando in un certo qual modo il primo ingresso ufficiale nel cinema italiano di uno scrittore affermato. E' nota la serietà che il Cecchi portò nel suo lavoro, basti ricordare alcuni film realizzati in quel periodo dalla Cines: *1860* e *Acciaio*, che all'autore di « Pesci Rossi » debbono, oltre alla loro realizzazione, quel certo gusto che li distinse in mezzo ad una produzione volgare.

Purtroppo l'interesse di un Soldati e di un Cecchi non trova molta rispondenza negli scrittori italiani di quel periodo; i rapporti tra letteratura e cinema si riducono a saltuari incontri, quasi sempre di interesse limitato (si possono ricordare tra le eccezioni alcune riduzioni cinematografiche di romanzi di un certo impegno, quali « Sorelle Materassi » di Palazzeschi, girato nel '42 da Poggioli, « Quartieri alti » di Patti, che ispirò Soldati nello stesso anno, e infine « Pricò » di Cesare Giulio Viola, che fornì spunto al De Sica de *I bambini ci guardano*. Alcuni saggisti, e tra questi il Castello nella sua « Filmografia ragionata di Luigi Pirandello » (Cinema, nuova serie, n. 135) sembrano voler attribuire una certa importanza al contributo apportato al cinema italiano da Luigi Pirandello. A noi sembra che (tralasciando le trasposizioni francesi di L'Herbier e dello Chenal) una vera influenza dello scrittore siciliano nel nostro cinema non sia rinvenibile. Che cosa conservano dell'humus originale i soggetti di *Canzone dell'amore* o di *Acciaio*, che pur furono derivati da racconti del Pirandello?

In verità il nostro cinema del periodo '30-40, salvo le eccezioni accennate, non ebbe scambi ed esperienze comuni colla narrativa di quel tempo, e per ragioni diverse. Da un lato il disinteresse degli scrittori di maggior valore (Bontempelli, Pa-

pini, Comisso, Moretti, Borgese) per i problemi del cinema (disinteresse cui sfuggí il solo Cecchi), da un altro la stagnante atmosfera di mediocrità, di provincialismo che incombeva sulla cultura italiana del periodo fascista. Non vi potevano essere ricerche comuni impegnate, perché non esistevano un cinema e una narrativa vivi, impegnati. Fu il periodo in cui imperversò sugli schermi della penisola la famigerata serie dei film dai telefoni bianchi, stereotipata derivazione della commedia ungherese. Questo genere di spettacolo rispondeva, è vero, ad una mentalità e a un clima in parte artificialmente vivificati dal regime, ma non si deve dimenticare che alle soglie della guerra i libri piú venduti e letti in Italia furono proprio alcuni romanzi psicologici magiari, di autori di mediocre estrazione quali Körmendi, Zilahy, Földy. E questo forse spiega le ragioni per le quali i soli narratori italiani che influenzarono il cinema dell'ultimo periodo fascista furono alcune scrittrici che della convenzionalità piccolo-borghese del romanzo mitteleuropeo fornivano divagazioni rosa per le « giovani italiane »: la Steno del lacrimoso « Sissignora » e piú ancora la Bontà di « Signorinette », la De Cèspedes di « Nessuno torna indietro », la Luciana Peverelli di un filone purtroppo sopravvissuto. E' interessante rilevare, a conferma della vera e propria frattura esistente tra le personalità culturalmente piú responsabili di quel tempo, come alcuni giovani registi che andavano maturandosi in quegli anni, e ai quali l'ausilio di buoni testi letterari era indispensabile, preferirono attingere a certi narratori dell'800 la materia per un tentativo genericamente calligrafico, ma piú specificamente volto alla scoperta di motivi umani. Alludiamo al Lattuada di *Giacomo l'idealista* (tratto dal De Marchi), al Soldati di *Piccolo mondo antico* e *Malombra* (entrambi trasposti dal Fogazzaro) al Castellani che arriva addirittura a Puskin per *Un colpo di pistola,* al Chiarini di *Via delle cinque lune* (ispirato ad un racconto della Serao), e infine al Poggioli di *Gelosia* e del *Cappello da prete* (da Capuana il primo, da De Marchi il secondo). Ci sembra accettabile senza riserve l'ipotesi formulata dal Venturini, che costoro preferissero la narrativa del secolo precedente « *non solo perché a noi vicino e quindi a noi legato da una continuità ancor quasi di cronaca, da una vocazione nostalgica, ma perché l'Ottocento offriva un piú organico repertorio di colore, ambientazioni e costumi piú concreti e piú fortemente delineati in termini etnici, piú realistici insomma* ».

A questo si aggiunga la vagheggiata esperienza verghiana condotta sulle pagine di « Cinema » vecchia serie da altri giovani, Visconti, De Santis, Puccini (i quali dovettero ricorrere a un romanziere americano, il Cain del « Postino suona sempre due volte » allorché si trattò di trovare una robusta traccia narrativa per *Ossessione*. Distinte da queste vi furono analoghe fonti da parte di un gruppo di giovani scrittori (Moravia, Pavese, Vittorini) che in quegli anni andavano scoprendo il romanzo americano di Faulkner, Hemingway, Steinbeck, Dos Passos, Scott-Fitzgerald, o un superbo narratore quale James Joyce, e proponevano anch'essi Verga ad una ponderata rilettura.

Tuttavia fu necessario il comune travaglio della guerra e della Resistenza, per saldare questa frattura tra scrittori e registi e per trovare una base culturale comune.

Era, *Roma città aperta,* un film, ad aprire un discorso nuovo sulla narrativa [1]. Il neorealismo cinematografico costituí un'indicazione importantissima ai fini di un rinvigorimento dell'espressione letteraria e di una concezione della narrativa meno limitata nei contenuti. Anzi, si potrebbe affermare, sulla scorta delle stesse dichiarazioni di un Pavese (*il nostro miglior narratore è De Sica*) o di un Rea, o di un Bernari [2], che

---

(1) Vale la pena di riportare parte del colloquio che alcuni mesi prima di girare il film Rossellini ebbe lo scrittore R. M. De Angelis (Cfr. R. M. De Angelis: *Rossellini romanziere,* in « Cinema » n. s. n. 29; dicembre 1949). Rossellini intendeva dedicarsi temporaneamente al romanzo, ma non riusciva ad accettare i consigli del De Angelis (al quale aveva confessato la del romanzo. « *Ho bisogno* », rispondeva, « *di una profondità di piani che solo il cinema può dare, e di vedere persone e cose da ogni lato... di prendere e lasciare, inserendo quello che sta intorno al fatto e che ne è forse la remota origine* ».

Questa enunciazione, che può apparire a prima vista confusa, racchiude in sé l'audacissima poetica del neorealismo: quel ribellarsi ai canoni consacrati del racconto nell'intento di penetrare la vita nel suo insieme, escludendo a priori un criterio selettivo particolare. E nello stesso tempo rivela in Rossellini, digiuno di problemi letterari, sorprendenti intuizioni in fatto di tecnica narrativa.

(2) Il Bernari con notevole acume osservava a proposito del neoralismo (riconoscendo implicitamente nel nuovo cinema italiano l'erede della piú schietta tradizione verista): « *Io ho tutto il sospetto che il cinema neorealistico non sia sorto sulla terra nuda, ma abbia trovato* precursori (*gente cioè che recò nella storia dell'arte una esemplare autorizzazione ideologica che il cinema certo non ha ignorato) in quel gruppo di scrittori che, scomparsi dalla scena fra il 1915 e il 1940, dettero vita al verismo italiano: parlo di Verga, Capuana, De Roberto, parlo della Serao, della Deledda; e poi del Tozzi delle* Tre croci, *del Pirandello delle* Novelle, *del Borghese del* Rubè, *infine di Italo Svevo* ».

l'esperienza del neorealismo cinematografico è stata essenziale per un certo tipo di letteratura, in quegli scrittori nei quali si era maturata l'esigenza di colmare la frattura esistente tra cultura e vita, di uscire dalle pastoie di una saggistica relegata all'individualismo, al culto della memoria, e intossicata dalle suggestioni peggiori del decadentismo. Giustamente Vittorini affermava che il passaggio da una cultura *consolatrice* ad una cultura *fattiva* si realizzava attraverso il mezzo espressivo piú popolare ed efficace: il cinema.

Il neorealismo cinematografico, ponendosi definitivamente all'avanguardia della cultura nazionale del dopoguerra, con uno spirito che non esitiamo a definire rivoluzionario, ripropone agli scrittori nuove e piú urgenti responsabilità e — sovrattutto — definisce, esemplifica un atteggiamento contrario ad ogni retorica, conformismo, a tutto ciò che sa di accademico.

I nostri scrittori piú impegnati, abbiamo detto, accettano la lezione del neorealismo: partecipando a dibattiti, polemiche, inchieste. Rivedendo anche certe concezioni del fatto cinematografico non aliene da pregiudizi e superficialità. E' del 1951 l'inchiesta sul neorealismo a cura di Carlo Bo, e di un paio d'anni prima l'ingresso nella schiera dei critici cinematografici di scrittori come Elsa Morante, Alberto Moravia, Giuseppe Marotta. In seguito, e questo assume un significato ancora piú preciso, riviste di letteratura quali «Paragone», «Belfagor» o «La fiera letteraria» aprono il discorso su argomenti inerenti il film.

In quale direzione e con quali risultati si siano svolti i rapporti tra narrativa e cinema, in questi ultimi anni, resta ora da vedere.

Una prima sostanziale diversificazione ci sembra necessaria. Da un lato, abbiamo infatti un gruppo di scrittori, per lo piú giovani, che hanno chi piú chi meno tratto giovamento dall'esperienza cronachistica e innovatrice del neorealismo (in certi casi, addirittura, si è trattato di un vero e proprio innesto di temi e di strutture dal campo cinematografico a quello letterario). Da un altro lato si è avuta la partecipazione, diretta e indiretta, di scrittori al cinema attivo. Appartengono al primo gruppo una vera e propria pleiade: Giuseppe Berto, Italo Calvino, Pier Paolo Pasolini, Michele Prisco, Raffaello Brignetti, Anna Maria Ortese, Giuseppe Patroni-Griffi, Anna Banti, Giorgio Soavi, Renzo Biasiòn e altri, per lo piú rivelatisi in

questi ultimi anni attraverso le collane di Einaudi « I gettoni », Mondadori « La medusa degli italiani » e Vallecchi « Contemporanea ». Il caso di Giuseppe Berto, tra tutti, ci sembra tipico. Berto infatti esordí nell'immediato dopoguerra con un romanzo, « Il cielo è rosso », ambientato in una malsana e allucinante zona di retrofronte. L'asprezza delle situazioni drammatiche e la singolare fisicità del clima erano colti con una obbiettività assai simile, poniamo, a quella del Rossellini di *Germania anno zero*. Il film che Claudio Gora trasse alcuni anni piú tardi da « Il cielo è rosso » fu infatti impregnato di un'atmosfera ghiacciata e moralmente disfatta che lo avvicinava per piú versi al film girato a Berlino dal regista di *Paisà*. In seguito lo stesso Berto, che ha dato alle stampe un altro romanzo neorealistico, « Il Brigante », ha collaborato alla sceneggiatura di alcuni film di medio livello.

Come Berto, Calvino e Pasolini sembrano aver desunto lo stile della loro produzione letteraria dai modelli di registi quali De Sica o Castellani o Fellini. Si rilegga, del Calvino, il bel racconto « Ultimo viene il Corvo », che echeggia e sviluppa, nella scarna evocazione di un bambino incrudelito dalla guerra, certi temi e personaggi cari al De Sica di *Sciuscià*. O per fare un altro accostamento che non ci sembra arbitrario, si noti la singolare analogia del clima notturno de « Le notti dell'U. N. P. A. », con quello di certe pagine del Fellini dei *Vitelloni*. Per il Pasolini, il cui romanzo « Ragazzi di vita » sembra aver confuso certa critica per la notevole spregiudicatezza linguistica, il discorso è simile. Salta subito agli occhi, dopo una pagina delle avventure del Riccetto e degli altri figli di Roma, il modello che il Pasolini ha avuto davanti a sé, e cioè *Sotto il sole di Roma* di Castellani (1). Oltre ad una vera e propria comunanza di struttura (il gergo usato nelle sue espressioni piú pittoresche, la frammistione di elementi comici con elementi drammatici), i personaggi e gli ambienti descritti dal giovane scrittore veneto riecheggiano quelli del film

---

(1) Un interessante raffronto tra il film di Castellani e il romanzo di Pasolini, anche se viziato da una certa propensione all'astrattezza, è stato condotto da Francesco Bolzoni nel saggio *Ragazzi di vita sotto il sole di Roma*, apparso sul n. 12, a. XVI, di « Bianco e Nero » (Dicembre 1955).

Osserva il Bolzoni: « *stretti legami intercorrono tra* Sotto il sole di Roma *di Renato Castellani e « Ragazzi di vita » di Pier Paolo Pasolini; derivano dall'identico materiale di indagine, dall'uso del dialetto, dal rifiuto ad insistere su temi di passate stagioni, dalla scelta di una narrativa scattante e libera, dall'analoga direzione di sviluppo* ».

di Castellani, con in piú, si deve riconoscere, un sottofondo di pessimismo estraneo al regista di *Due soldi di speranza.*

Si potrebbero rinvenire altre interessanti analogie: la Ortese, ad esempio, in alcuni racconti del suo « Il mare non bagna Napoli » rivela un'attenta lettura delle migliori pagine cinematografiche di ambiente partenopeo. Ma quel che ci preme sottolineare, piuttosto che singole analogie tra racconti romanzi e film, è una vera e propria identità di propositi e di metodi tra registi e scrittori. Quasi che quest'ultimi abbiano trovato nel neo-oggettivismo dei nostri migliori registi una via particolarmente ricca di sviluppi e di possibilità.

Al secondo gruppo, degli scrittori che invece hanno contribuito alla vita del cinema italiano, collaborando a sceneggiature e offrendo spunti attraverso i propri romanzi, si possono ascrivere, tra i piú significativi, Brancati, Pratolini, Moravia, Bacchelli, Marotta, Pavese, Alvaro. E' bene premettere tuttavia che anche in questi scrittori (almeno nelle opere piú recenti) giocano elementi di un'humus culturale che ha trovato nel neorealismo piú di un'indicazione. Ma è pur vero che essi, in diversa e varia misura, hanno contribuito all'elaborazione dei nuovi contenuti cinematografici. Brancati, della cui immatura scomparsa cinema e narrativa avvertono già l'onere, è tra questi il maggiormente propenso a una narrativa e un cinema intesi come indagine di costume. Romanzi come « Don Giovanni in Sicilia » o « Il bell'Antonio », che sono indubbiamente le cose migliori dello scrittore siciliano, uniscono ai pregi di uno stile nervoso e nondimeno raffinato quelli derivanti da una particolare felicità inventiva nella satira di un fenomeno di costume tipico del meridione: il gallismo. Alla mordente e amara vena farsesca di Brancati si debbono le sceneggiature di film quali *Anni difficili* (trasposto dal suo racconto « Il vecchio con gli stivali », *Anni facili* e *L'arte di arrangiarsi*, tutti diretti da Luigi Zampa. La collaborazione Zampa-Brancati ha dato frutti analoghi, su di un piano minore, a quella De Sica-Zavattini, nel senso che ogni qualvolta le intime esigenze del regista sono prevalse sull'estro personale dello scrittore, si sono avute (come nel caso di *Anni difficili*) opere singolarmente riuscite e nelle quali l'impegno umano non è mai diminuito dall'intento polemico.

Piú varia, almeno in senso quantitativo, è la produzione cinematografica di Pratolini, il cui temperamento cordiale, sorretto da una viva esperienza umana, ha raggiunto in libri

come « Cronaca familiare », « Il quartiere », e anche nelle più engagée « Cronache » di Via del Corno pagine dense di accenti autenticamente poetici. Il richiamo autobiografico, tipico della sua produzione letteraria, ne costituisce un dato di estrema sincerità (basti pensare al fallimento di « Un eroe del nostro tempo », l'unico romanzo non fiorentino) (1). Pratolini ha avvicinato il cinema nell'"ormai lontano '46. Fu collaboratore, infatti, al trattamento di *Paisà* (episodi napoletano e fiorentino) e si dedicò per qualche tempo, in seguito, al mestiere di sceneggiatore (*La domenica della buona gente* di Majano, *Terza liceo* di Emmer, *Cronaca di un delitto* di Sequi, *Tempi nostri, Mara* di Blasetti, *Gli sbandati* di Maselli). Va subito detto che il Pratolini sceneggiatore non ha molto da spartire col Pratolini scrittore; se si esclude la marginale esperienza di *Paisà* non vi è dubbio che negli altri casi si tratta di collaborazione ad opere di medio livello commerciale, nelle quali sono scarsi e irrilevanti i legami col filone genuino del suo mondo poetico. Per quanto poi concerne le occasioni che i romanzi del Pratolini hanno offerto ai nostri registi, è utile esaminare in quale misura e con quali risultati siano state colte. Il risultato migliore, anche se come vedremo limitato per più versi, è stato ottenuto colla riduzione di « Cronache di poveri amanti ». Il film, realizzato nel '53 da Lizzani, risente anzitutto di un certo scompenso sul piano della strutturazione. La materia del romanzo era evidentemente troppo vasta e difficile per un film di metraggio normale e richiedeva pertanto un sapiente lavoro di revisione e di scelta. Tutto sommato si tratta di una trasposizione cinematografica di buon livello artigianale, ambientata con una certa cura e assai ben fotografata. Ma insufficiente a reggere il confronto col testo pratoliniano. Basta pensare alla freddezza con la quale Lizzani racconta le drammatiche ore della notte dell'Apocalisse, o la carenza (e proprio sul piano ideologico) di personaggi quali Maciste, Mario e Milena. Le altre due riduzioni di opere del Pratolini sono « Mara » (episodio di *Tempi nostri*) di Blasetti e *Le ragazze di Sanfrediano* dell'esordiente Valerio Zurlini. Lo short di Blasetti è desunto da un racconto pubblicato nella raccolta « Mestiere da vagabondo » (Mondadori, 1947), il

---

(1) Un eminente critico letterario, Pietro Pancrazi, nel rilevare le cospicue qualità artistiche del « Quartiere », si espresse sull'autore definendolo « *un Gorki nato in riva all'Arno* ».

film di Zurlini da un breve romanzo scritto recentemente sulla scorta della novellistica popolare e picaresca di tradizione toscana. Una sorta di divertissement, in sostanza, non privo di osservazioni argute e di un clima felicemente becero. In entrambi i casi il livello raggiunto dai film è quello di un corretto mestiere. Blasetti, dopo alcune notazioni felici, cade nel luogo comune dell'happy-end. Questo alle *Ragazze di Sanfrediano,* la discutibilità della sceneggiatura ne costituisce l'elemento di maggiore carenza. Infatti la situazione che è alla base del romanzo (il dongiovanni di periferia che finisce nei guai) gli sceneggiatori l'hanno riportata nel film in maniera piuttosto meccanica, mentre il clima è stato irrimediabilmente falsato. Manca l'umore frizzante del « quartiere », che costituisce un necessario presupposto ai personaggi, e manca la prospettiva morale che Pratolini dava al carattere del protagonista. Rimane all'attivo di questo film un certo impegno sul piano tecnico e alcune scene abbastanza riuscite (l'incontro colla direttrice della casa di mode, ad esempio).

Il discorso su questo scrittore, per quanto concerne il cinema, rimane aperto, tuttavia. Specie se Pratolini troverà in un regista interessi umani affini e affine sensibilità. Il suo ultimo romanzo, « Metello », dopo il successo del premio Viareggio attende un regista che ne traduca sullo schermo alcuni indimenticabili personaggi.

Anche Moravia, come Pratolini, ha collaborato alle sceneggiture di diversi film [1]; anzi, si è addirittura cimentato colla regia in un breve short inserito nell'inedita rassegna cinematografica realizzata nel '50 da Marco Ferreri e Riccardo Ghione « Documento mensile n. 1 ». *Colpa del sole,* questo è il titolo del raccontino, nel quale Moravia, con mano invero pesante, si riallacciava al clima degli « Indifferenti » e dei primi racconti di argomento sessuale.

Un discorso sui rapporti tra Moravia e il cinema potrebbe peraltro portarci molto lontano, dato il non trascurabile giuoco di influenze che vi è stato negli ultimi anni tra l'opera di questo scrittore e certo cattivo cinematografo. Ci limiteremo pertanto ad alcune considerazioni di carattere generale. La penetrante indagine psicologica dei primi — e senza dubbio mi-

---

[1] Alcuni di gusto decisamente mediocre, come *La donna del fiume* (1955) di Mario Soldati.

gliori — romanzi del Moravia (« Gli indifferenti » e ancor più « Agostino » e « La disubbidienza ») si applicava alla perfezione a strutture basate su una minuta e feroce dilatazione di una situazione base. Fosse l'indifferenza amorale dei protagonisti del primo libro, o il risveglio dei primi impulsi sessuali dei seguenti. Le opere più recenti del nostro, a partire da « La romana », sono largamente viziate, come acutamente osservava Oreste Del Buono in un saggio su « Cinema » alcuni anni fa (parlando del « Conformista »), da una grossolanità d'intreccio, da un'inverosimiglianza di soluzioni che sembrano derivate da un cinema volgare.

Questa grave limitazione di gusto che è alle origini della recente produzione moraviana, spiega il basso livello delle trasposizioni di alcuni romanzi e racconti famosi, quali « La romana » e « La provinciale ». In entrambi i film, diretti il primo da Zampa nel '54 (e presentato con scarso successo alla Mostra di Venezia di quell'anno), il secondo da Soldati nel '52, si assiste ad una identica deficienza di attendibilità, ad un vero e proprio scivolamento alle soglie dell'appendice e del fumetto. Proprio perchè venendo meno nei film — necessariamente — la sottile approfondita analisi psicologica dei protagonisti, il complicato gioco introspettivo, costituenti la caratteristica fondamentale dello stile moraviano, le vicende risultano pesantemente congegnate attraverso personaggi e situazioni meccaniche. Basta ricordare, per amore di esemplificazione, Giacomo, uno dei protagonisti della *Romana*, che è quanto di più approssimativo e vago si possa immaginare (nonostante la non indifferente prestazione di un attore quale Daniel Gélin), oppure il ridicolo fratello della *Provinciale* personificato da Franco Interlenghi.

Un altro e ben più grave pericolo di questa propensione al racconto artificiosamente costruito si rinviene nelle novelle che Moravia è venuto pubblicando settimanalmente, negli ultimi anni, sul « Corriere della Sera » e che sono state poi raccolte da Bompiani col titolo « Racconti romani ». Scritti in prima persona e ambientati in luoghi caratteristici della capitale (pizzerie, rioni periferici, baracche, laboratori artigiani di trastevere, mercatini di quariere) questi racconti si strutturano sull'osservazione spicciola e sovente felice di tipi del popolino romano, Ma l'impegno dello scrittore è quasi sempre inesistente, per cui l'affinata tecnica narrativa tradisce una superficialità che si risolve in una sorta di bozzettismo ragionato. Ai

« Racconti romani », con resultati piú o meno mediocri, hanno attinto varii registi, dal Blasetti de « Il Pupo » (*Tempi nostri*) e di *Peccato che sia una canaglia* (dal primo racconto del volume: « Il fanatico »), all'Andreassi di *Faccia da mascalzone*, al Franciolini di *Racconti Romani*. Inutile dire che ad eccezione de *Il pupo*, con il quale Blasetti ci ha offerto una convincente descrizione di due personaggi, queste realizzazioni accentuano notevolmente gli spunti bozzettistici dell'originale letterario, in alcuni casi sino ad una stucchevole insipienza (*Racconti romani* di Franciolini costituisce l'esempio massimo di svirilizzazione di un testo letterario pur sempre dignitoso).

A conclusione del nostro discorso non si può non constatare come il contributo dell'autore degli « Indifferenti » all'elaborazione di nuovi contenuti e di temi piú largamente attinenti ai diversi aspetti della nostra vita nazionale, si sia risolto fino ad oggi in un pericoloso adeguamento alle corrotte formule del regionalismo cinematografico.

In questi anni altri scrittori sono stati avvicinati dal cinema. Il Bacchelli de « Il mulino del Po », tra questi, che ha ispirato l'omonimo film di Lattuada. Il contributo del Bacchelli, che non sembra aver molto interesse per il cinema, è stato per la verità di portata modesta e non sembra presentare possibilità di ulteriori sviluppi, nel senso che la sua produzione (all'infuori de « Il mulino del Po ») si svolge nei modi e nel gusto di una letteratura colta, quanto mai distante dal neorealismo.

Maggiormente importanti ci sembrano invece le occasioni offerte al cinema da un autore pur limitato quale Giuseppe Marotta. Il film di De Sica ispirato ad alcuni racconti del suo « Oro di Napoli » presenta nel complesso una descrizione abbastanza accettabile di umori e tipi partenopei ancorché contaminata dalle suggestioni di un facile folclore.

Si deve riconoscere che la strada maggiormente aperta a possibilità nuove l'ha indicata, tutto sommato, uno scrittore difficile e introverso quale Pavese. L'insegnamento di questo narratore tragicamente scomparso, sovrattutto di certe sue pagine imperniate sulla problematica morale di una borghesia inedita, ha trovato nell'Antonioni delle *Amiche* (derivato dal racconto « Tra donne sole ») una rispondenza precisa e un rigoroso modo di estrinsecazione. Il film di Antonioni non è certamente sul piano della coerenza stilistica, ma può costituire l'esempio di un utile rapporto di congiunzione tra cinema e

narrativa. Noi riteniamo infatti che il cinema italiano oggi debba passare, essendosi esaurita una certa vena prevalentemente cronachistica, da una fase che potremmo definire *giornalistica,* qual'è quella attuale, a una fase piú sostanziale, *narrativa* ([1]). In questo processo di rinnovamento gli scrittori potranno essere di grande ausilio ai registi. E questa collaborazione ci auguriamo che possa maturare e svolgersi proficuamente nell'ambito di affinità derivanti da un identico impegno culturale e umano.

Umberto Lenzi

([1]) Indicativi di una svolta del nostro cinema in questa direzione sono gli ultimi film di Fellini, particolarmente *La strada,* e anche, su un diverso piano, *La terra trema* e *Senso* di Visconti.

Variazioni e commenti

Dove corri Sammy?

Per un lungo arco d'anni, fino all'anteguerra, astrarsi nell'ammirazione delle personali doti stilistiche, restringere la tastiera tematica a pochi motivi che « contano », puntare al frammento perfetto isolato dai fermenti d'attualità il più possibile, è il vizio maggiore di una sezione della letteratura italiana. La ricerca del « puro », a cui sottopone ogni altro interesse, nasconde una parte di benemerenza, evidente nella volontà dichiarata di non abbandonarsi al gusto corrente spesso deteriore; nella diffidenza per i facili sperimentalismi, per i giochi esclusivamente intellettualistici. E non manca di tratto in tratto, nella corrente dominante, il raggiungimento della pagina di poesia.

Non è che si voglia, con questo appunto, diminuire l'importanza del mezzo secolo letterario, o di una sua tendenza che possiede un valore; solo si intende denunziare il pericolo sfiorato spesso, raggiunto a volte, di terminare la corsa in un cerchio chiuso ed isolato. Mentre il lettore, quello a cui la merce è rivolta, si muove in un altro cerchio e ricerca, magari nella produzione deteriore, ciò che non rinviene nella composizione meditata: un contatto con contenuti mossi e stimolanti. Ché lo scrittore italiano, per anni, senza pesare la natura e le predisposizioni, si attiene all'attica compostezza di Leopardi, e nella scelta degli argomenti e nello svolgimento formale. Si preoccupa di parlar bene invece di parlar attuale, e verace, finendo per approdare ad un suggestivo ma sterile soliloquio. Senza arrivare al colloquio con chi legge.

La conclusione è l'abbandono del lettore meno maturo alla pubblicistica d'intrattenimento, priva di ogni dignità. In una tale situazione che presenta, da un lato, una letteratura d'alta aristocrazia, esteticamente di buon conio, e, dall'altra, una produzione di spregevole volgarità, non si frammettono strumenti

medi di divulgazione. Basati su situazioni divertenti, su aspetti di costume, su vicende fatte crescere sugli avvenimenti e gli ambienti maggiormenti in vista; insomma su un giornalismo raccontato. Solo una scrittura di buon impasto potrebbe colmare il vuoto.

Da una prosa spruzzata di ironia, irta di fatti, è lontana la «terza pagina», la parte del quotidiano che potrebbe, oltre a difendere la cultura, sostenere una tale funzione. Il redattore di essa tiene a restare letterato piú che a definirsi giornalista. Teme questo secondo appellativo per il peso di «impuro» che lo sovrasta: il lavoro sulle esperienze, i fatti, le novità del giorno, si sa, rischia di rendere sporche le mani. Facilmente l'occhio può fermarsi ai particolari che, premendo, impediscono il raggiungimento del punto centrale da cui s'originano le spiegazioni e le interpretazioni. E il giornalista, obbligato a seguire tale direzione, può abbassarsi alla funzione di cronista. Ora, lo scrittore italiano disprezza — e con ragione — la cronaca, la ripetizione naturalista, e, messo di fronte ad una scelta, prende la stradá dell'accademia. E' prolifica tale reazione? Non è facile rispondere. Ché non esistono regole generali, e la volta che paiono codificate, uno scrittore veramente dotato interviene a scompigliarle. Ma, per approssimazione, si può sostenere che il romanzo non è appoggiato sull'officina della esercitazione stilistica, sulla fedeltà alla preziosità di scrittura. Per molto, la narrativa italiana, o meglio la prosa, ha tenuto questa direzione per timore del facile, dell'accusa di non fare della letteratura ma del giornalismo. Risultato è la mancanza di una tradizione narrativa, come dimostrano, evidentemente, i mediocrissimi risultati del libro medio di lettura, comune assai nel Nord America, assente in Italia.

Al contrario di quanto avviene da noi, il distacco tra giornalismo e letteratura non è considerato, negli States, con pedanteria. Il giornalista coesiste con lo scrittore: è una individualità unica che impedisce ad una sua parte di sovrastare l'altra, fondendole insieme. Sortisce, dall'amalgama, un genere di libro sempre scorrevole, abile nella risoluzione dei nodi intricati, nella graduazione dell'emozione di pagina in pagina. Mai noioso o tecnicamente mal costruito.

Nel periodo tra le due guerre, con la stagione del jazz, con la fioritura del «New Deal», il narratore giunge al romanzo, premuto da un fatto, da una esperienza dalla quale gli è impossibile prescindere. Dominato dal pensiero di restituire un

contenuto, non tanto di rassodarlo in una forma di tersa purezza (è nel dopoguerra che torna a farsi sentire la coscienza della difficoltà dell'operazione letteraria), ricorre ad una scrittura veloce, nervosa, apparentemente appuntata in fretta.

Sortisce, da una tale collocazione nel mezzo della società, una narrativa forse non « pura », inquinata da succhi sociologici, psicologici, ma sempre presente. Tocca al critico sottolineare gli interventi che trasformano il contenuto in opera valida, impiantata su un linguaggio a tutti evidente, non di maniera, ma che è l'esatta traduzione di una tensione sottostante non caduca. A lui spetta di instaurare le proporzioni. Sistemare, da una parte, la purificazione compiuta per una felicità nativa da Francis Scott Fitzgerald o da Ernest Hemingway, per fare due esempi già avanzati per la strada della letteratura, o dal migliore John Steinbeck; dall'altra il permanere di scorie deteriori, presenti in Budd Schulberg. Procedendo con le bisognevoli distinzioni, il libro di uno scrittore-giornalista, come Hemingway, risulta valido; quello di un giornalista-scrittore, come Schulberg, si pone nel terreno delle rivelazioni di costume.

Così collocato, « Dove corri, Sammy? » (« Wath makes Sammy run? », Garzanti, 1955), incapace di sostenere il peso di un esame critico rigoroso, da cui uscirebbe stroncato, merita di venire conosciuto perché è vivace, mosso, importante per conoscere un ambiente sempre « segreto » come quello hollywoodiano. Ché l'autore non intende compiere una creazione, rivivendo personaggi e situazioni. Vuole soltanto ripetere, nel modo maggiormente invitante, la cronistoria di un « eroe » che vince al gioco del successo cinematografico, perdendo a quello della vita. Il lavoro si sistema quindi al di qua dell'arte; non passa mai la linea della dignità di resa, della pulizia di una narrativa di media fattura (per cui « Dove corri, Sammy? » trova posto nello scaffale che raccoglie i documenti, le biografie, le polemiche che fissano — non giudicano o spiegano — un costume).

Le parti che colpiscono, nella « cronistoria di alcuni fatti » riguardano gli usi e i costumi in voga, negli anni precedenti il 1940, ad Hollywood, come le esperienze negative di Julian Blumberg che scrive il soggetto e la sceneggiatura di Il ratto del Sabino, *e li vede apparire, sullo schermo, firmati con il nome di Sammy Glick. Cosa possiede, questi, per vincere, che Julian non abbia? Non l'intelligenza, non la fantasia, che è*

moderata e vigile, non la capacità insomma. Julian è dotato di tutto, solo non sa valorizzare le personali capacità, non si espone più di quanto non valga, non vende orpello per oro fino. E ad Hollywood sono le sole doti che servono. Sprovvisto di esse, Julian vede la faccia mai presentata nei giornali per i «fans», nelle corrispondenze brillanti per le agenzie, divulgate su colonne di quotidiani popolari; conosce l'aspetto della «disoccupazione stagionale», del «fatevi vedere il prossimo mese», dei dieci operai che eseguono il lavoro di uno solo. Si rende conto dello stragrande numero di Blumberg che si trovano la via sbarrata dai cartelli del tipo «Non si assume personale», e dall'infinitamente piccolo numero di Glick, ai quali basta agitare il sigaro perché le porte si schiudano davanti a loro. Ma è solo dopo aver suonato a tutte le porte dei principali stabilimenti della zona che, avendo incominciato a bussare a porte meno robuste, gli capita una prima disavventura. Un produttore da quattro soldi, che dice di aver acquistato in blocco alcune sequenze residuate dal montaggio di film come Angeli dell'Inferno *e* Aquile, *gli propone di scrivere un soggetto a sfondo aeronautico.*

«I personaggi principali non avrebbero dovuto essere più di tre, e si sarebbero dovute evitare al massimo le riprese in interni.

«Julian lavorò per una settimana intera, dopo di che il produttore lo incoraggiò a continuare, poiché, disse, gli sembrava che Julian si fosse messo sulla buona strada. Un'altra settimana di lavoro febbrile gli consentì di ultimare il lavoro, raccogliendo in una trentina di pagine il canovaccio di una completa, densa vicenda drammatica. La segretaria, che costituiva il personale dell'ufficio al completo, convinse Julian a lasciarle il dattiloscritto, assicurando che, se il soggetto fosse stato approvato, lui, Julian, sarebbe stato assunto con un contratto regolare. Ma, due settimane più tardi, il copione gli veniva restituito, insieme a poche righe di accompagnamento.

«Un soggettista disoccupato, che abitava nello stesso albergo di Blumberg, gli aprí gli occhi. Julian era caduto nelle grinfie di un'impresa di squattrinati. Le cose andavano nel modo seguente: il produttore incoraggiava il maggior numero possibile di aspiranti soggettisti a sviluppare il tema da lui stesso suggerito; gli infelici lavoravano come schiavi per due o tre settimane, ottenendo come unico compenso la vaga promessa di un futuro contratto. Cosí il produttore dopo aver col-

lezionato un buon numero di schemi, li affidava, per la definitiva manipolazione, a un unico soggettista ».

Non sono le sole produzioni fallimentari, secondo l'opinione di Schulberg, a usare mezzi sleali. Di essi si servono anche i Sammy che vogliono arrivare in alto. E non importa come: basta superare gli altri e giungere primi. Basta correre nella giungla di Hollywood. Ecco un momento della « corsa » di Sammy in una riunione tra soggettisti e produttore: bisognava trovare il « modo più plausibile e spiccio per portare i due protagonisti del film — lui e lei — a fare la reciproca conoscenza.

« Il supervisore continuava a sfornare un'idea dopo l'altra, ma il direttore di produzione fa il difficile e si limita a scartare ogni volta le proposte che gli vengono fatte, con una secca parola di disapprovazione: "rancida", "ammuffita", "1902" ». *E Sammy che cosa pensa?: di non avere* « la minima idea di quello che si aspettano da me e che, da un momento all'altro, il direttore che non è fesso se ne accorgerà ». *Ma Sammy, cogliendo una proposta, avanzata timidamente dal collega, l'*« autore americano vivente che ha avuto la maggior tiratura nella Modern Library », *e non udita dagli altri, si salva. Ed usa dell'orpello, e del peggiore, per vendere la « sua » trovata, con un frasario battutto sull'effetto, con una recitazione astuta, rifacendo movenze e atteggiamenti osservati nel cinema volgare* (« E se voi non trovate che questo è il più drammatico prologo che mai vi sia stato proposto per un film, allora scioglietemi pure dagli impegni contrattuali e lasciate che me ne torni al mio vecchio posto di direttore del *Record* a New York! »).

Del peggiore cinema mercantilistico risente il soggetto, sviluppato intorno ad una variazione di Pioggia, *« inventato » dallo stesso soggettista*: « Perché questa storia faccia al caso mio », *iniziò a dire,* « basteranno pochi ritocchi: invece del pastore protestante, capite, io ci metto una bella missionaria, che sarebbe Dorothy Lamour. Questa missionaria tira avanti la baracca da quando il marito le è morto di febbre tropicale. La donna-angelo insomma. Poi, al posto di Sadie Thompson, ci schiaffo un pidocchioso farabutto, che si rifugia nell'isola della Missione per sfuggire alla polizia, che gli sta dando la caccia. Ed ecco Dorothy Lamour al fianco di George Raft nel film *Monsone!* ». « La nostra Dorothy, allora, si mette in testa di salvare l'animaccia di Giorgetto, il quale fa finta di abboccare; ma solo per i suoi sporchi fini, naturalmente! Quello che lui

vorrebbe, in realtà, è la ragazza; senonché, lui incretinisce tanto da vedersela sotto il naso a ogni levar di sole senza che gli venga neppure la tentazione di farla cadere sull'erba con uno sgambetto. La cacciatrice di anime sta per conquistarlo, capite? ».

La « story » continua con una seduzione, voluta dal Destino, in una spersa isola, durante una notte d'uragano, nel tentativo di suicidio di Dorothy, salvata da Giorgio in una lotta furiosa con l'Oceano: non manca nulla per la pellicola sul « ritorno alla natura ». E i temi del sesso, della fede, dell'innocenza si mescolano in un cocktail tanto denaturato da risultare insapore. Anche per palati rozzi.

Le parti che contano in « Dove corri, Sammy? », trattano della lavorazione dei films, della loro pubblicazione in serate di gala, delle recensioni critiche predisposte, dei sistemi di intimidazione e di intolleranza. Interessano ma non convincono del tutto: spiace la coloritura eccessiva di alcuni episodi e l'aperto tono « a lampo di magnesio » che vorrebbe fotografare, nel gergo e nell'atteggiamento, un « eroe » della « giungla », mentre restituisce la proiezione esterna dei suoi umori.

La « corsa » di Sammy è, infatti esposta su un piano del tutto esteriore, mai in funzione di un secondo tempo narrativo. Lo si vede partire, come fattorino dalla redazione del Record; *tagliare trenta righe alla rubrica teatrale, riempienpiendola di notizie radiofoniche; carpire a Julian un soggetto originale, « vendendolo » con somma abilità ad un produttore. L'azione si trasferisce da New York ad Hollywood, in un luogo in cui la corsa, da legata e sfuocata, diviene decisa e sicura. Il nome di Sammy Glick è sulle pagine dei giornali; è sulle bocche di migliaia di persone; è sulla porta del direttore di produzione di una delle maggiori Case hollywoodiane. Sammy ha terminato il suo programma; l'affanno che gli faceva rilucere gli occhi da furetto si queta: è giunto per lui il tempo di pensare alla vita privata, lasciata fin'ora lacunosa. Come Julian, come ogni uomo ama una donna senza scopi, senza doppi fondi. Ma all'azzardo dell'amore, egli che non ha perso una puntata in vita sua, viene sconfitto. Budd Schulberg nel corso del romanzo si rivela abile nel registrare questi fatti con « ritmo filmico », ma è incapace di spiegare i numerosi « perché », messi in movimento.*

« Perché Sammy corre? », si chiede Al Manheim. Risponde legando le smanie del giovane agli ambienti che l'hanno visto

fanciullo, ad una puerizia misera vissuta in quartieri stretti ed insani che lo spingevano o alla resa o al rifiuto di ogni sentimento, per salvarsi. Sammy ha scelto la seconda risoluzione, e ha incominciato a correre. L'intuizione psicologica, contenutisticamente intelligente, rimane immobile e non lievita momento per momento, incarnandosi nelle reazioni della figura centrale. E Sammy non diviene personaggio per carenza di progresso nel carattere, per mancanza di movimento interno: caratteristica necessaria al romanzo.

Altri numerosi « perché » non trovano spiegazione dentro la pagina.

Perché la vena poetica, ieri urgente, di Henry Powell Turner si è inaridita venendo in contatto con l'industria del cinema? Era veramente meritata? Non basta, per risolvere il quesito, scrivere: « Mi resi conto che ciò che provavo non era semplicemente noia o disgusto, ma qualcosa di piú profondo, l'orrore, la nausea mentale che la maggioranza prova quando si trova ad assistere in prima fila alla tragedia di un uomo ». *Come non basta l'annuncio del suo abbandono di Hollywood per chiarire la risoluzione positiva della crisi morale, prima che estetica del poeta.*

Perché la parte migliore degli intellettuali che lavorano nel cinema con serietà non riesce ad imporsi ai Sammy? Schulberg esprime, sí, una opinione e un monito alla maturità intellettuale, ma in un concetto, non in personaggi quando scrive: « Il guaio di Hollywood è che troppa gente, da una parte non ha il coraggio di andarsene e dall'altra si vergogna di rimanerci. Ma quando ti trovi dinnanzi ad un buon film, ti senti scombussolato, come se qualcuno ti avesse colpito contemporaneamente ad un occhio, a un orecchio e alla bocca dello stomaco, e non c'è tentazione peggiore di questa per un soggettista. La provai io stesso il giorno che per la quarta volta assistetti alla proiezione di *Il traditore*. E la riprovai quel pomeriggio che capitai ad una retrospettiva del capolavoro di Murnau, *L'ultima risata* con Emil Jannings. Hollywood può pullulare di palloni gonfiati, di mediocrità, di dittatori, di poveri diavoli che hanno sbagliato strada, ma c'è qualcosa nel suo fascino di cui non c'è da vergognarsi ». *Ma nel libro, la parte migliore, se si esclude Sydney Fineman — schizzato con desione — è assente.*

Perché, infine, Sammy che ha speculato su ogni sentimento, per arrivare in alto, viene sconfitto da una congiura

dei sentimenti? Qui, gli appunti hanno una loro suggestione, quando rappresentano i sentimenti finali di Sammy: « successo, solitudine, paura. Paura di tutti i nuovi arrivati, dei nuovi Sammy Glick, piú giovani, piú freschi di lui, che sorgevano, e che sarebbero sorti per minacciarlo, attaccarlo e, alla fine, sopraffarlo ». *Ma la scoperta della solitudine rimane troppo brevemente annunciata*: " E adesso, esulta, Sammy, innalza al cielo il tuo inno. Resta nella tua solitudine, nella tua tristezza. Solo nelle sale cinematografiche e nelle assemblee, solo in compagnia delle venti bambole di Gladys che si allacciano in modi osceni per il tuo piacere. Solo nella salute come nella malattia, solo col tuo potere, solo con gli Harrington, finché la morte non ti separi dal tuo amico, dal tuo peggior nemico: da te stesso ».

Budd Schulberg non è che non risponda ai quesiti. Solo, la sua è una opinione tanto usuale da insospettire: è la prima soluzione giunta alla mente, non quella esatta. Il limite del libro è, proprio, la carenza di una indagine meno occasionale, che lo trasformi dalla registrazione del giudizio alla verità. La morale scende ai gradini del moralismo, trascritto da un codice d'educazione, per carpire il consenso di un pubblico puritano: e il lettore medio, che non fa fatica alcuna nel seguire il racconto, è guadagnato.

Il fattore è un punto all'attivo del libro. In una borsa letteraria, però, un gettone vale poco, non unendosi ad altri (scrittura funzionale, maggiore maturità d'impostazione, armonia nelle parti che qui si scontrano, invece di incastrarsi nel dovuto rapporto) che avrebbero permesso allo scrittore-giornalista non il solo buon piazzamento, ma la vittoria. Che è il traguardo a cui tende la letteratura, ed è la meta non raggiunta dal giornalismo colorito a " lampo di magnesio ".

Francesco Bolzoni

I LIBRI

« *Dal soggetto al film* » - Collana cinematografica diretta da Renzo Renzi, Cappelli editore, Bologna.

1 - *Giulietta e Romeo* di Renato Castellani, a cura di Stelio Martini.

2 - *Senso* di Luchino Visconti, a cura di G. B. Cavallaro.

E' doveroso in linea di massima mostrarsi ben disposti nei confronti di ogni nuova collana di studi cinematografici. Sono tempi di vacche madre, questi, dopo la frenetica attività del primo dopoguerra, nel nostro campo. Eccettuando obiettivamente la continuità e la serietà d'intenti con cui le « Edizioni dell'Ateneo » vanno pubblicando volumi di storia e di tecnica, di studi estetici, di monografie e sceneggiature, non riusciamo a scorgere altre iniziative culturalmente rilevanti o, quel che più conta, almeno longeve. Al riguardo si potrebbero citare diversi episodi, paragonando la crisi nel libro di cinema con quella della rivista cinematografica periodica che non è più di *cultura* né di *divulgazione* (nella migliore accezione del termine), confrontandoci tristemente con diversi altri paesi assai più progrediti di noi, ma non è questa l'occasione adatta, tanto più che la nuova collana dell'Editore Cappelli non pare fino a questo momento giustificare quelle considerazioni consolanti che, sole, ci indurrebbero di buon grado a nuove meditazioni.

Si tratta, a prima vista, di una grossa novità: dice la fascetta che « *ogni volume di questa collana è dedicato alla lavorazione di un film tra i più importanti di ogni stagione cinematografica. Essa va a frugare nei cassetti degli sceneggiatori, dei registi, degli scenografi, dei musicisti, degli attori, perché*

in quegli scartafacci che finora sono sempre stati gettati nei fondi dei magazzini, c'è la storia segreta — spesso sorprendente e meravigliosa — della creazione artistica ». E' un'affermazione di massima che non sembra molto chiara e rende lecita qualche perplessità sulla bontà del criterio metodologico cui contano d'ispirarsi i vari studiosi preposti alla compilazione dei diversi volumi, l'opera d'arte nascendo e maturandosi solo in funzione dell'Autore, e solo in questo senso avendo una sua *storia.* Che attraverso gli scartafacci si possa stabilire che *un lavoro grande è stato compiuto* è pacifica cosa, se non altro a giudicare dalla mole che tali scartafacci sovente occupano, ma che essi valgano a far capire il *perché* di un film o anche ad « *offrire le ragioni dell'autore alla considerazione del critico* » — sempre per citare la fascetta — non ci pare. Non basta avere la lodevole intenzione di procurare certe fonti agli studiosi, non basta ripercorrere un *iter* lungo e accidentato; occorrerebbe che le fonti fossero complete per non provocare storture — lavoro ahimé impossibile per l'opera cinematografica! —, o quanto meno quell'*iter* dovrebbe avere una conseguenzialità non limitandosi, come in questo caso azzardiamo stia capitando, alla riproduzione incompleta delle diverse sceneggiature o a certi riferimenti fotografici assai spesso di dubbia pertinenza. Cosí facendo si incorre in un errore che può rendere tutta questa fatica profondamente inutile, o quasi: al critico non si dice nulla di nuovo, al lettore curioso si offre solo un *digest* frammentario e di difficile digeribilità.

Queste nostre osservazioni essendo tutt'altro che originate da malanimo, aggiungiamo subito che il primo dei due volumi usciti — quello dedicato a *Giulietta e Romeo* e curato da Stelio Martini — pur soffrendo di questi difetti *di manico,* è elaborato con insolito amore e con elogiabile ricerca di documentazioni salienti, direttamente interessanti comunque l'opera realizzata. Martini è partito dal soggetto originale (che non ci risulta fosse stato pubblicato recentemente) e, quel che piú conta, si è preoccupato di esaminare meticolosamente le intenzioni del regista, i suoi ripensamenti e propositi maturati a tavolino, e infine ha studiato punto per punto le differenze tra i testi letterari e il film realizzato. Tramite tutta questa mole di lavoro diviene agevole rendersi conto — toccare con mano, direi — dei difetti e dei limiti del film, degli squilibri che artisticamente ne hanno determinato la riuscita solo parziale. Il compilatore ha inoltre condito il tutto con osservazioni in indubbio

acume critico, come quando scrive: «*Come le storie di* Sotto il sole di Roma, E' primavera, Due soldi di speranza, *altro non sono in definitiva che storie esemplari di giovani colti nel momento di transizione fra la giovinezza e l'età adulta, che si affacciano al mondo e ad esso reagiscono in un modo o nell'altro, anche la storia di Giulietta e Romeo nella novella del Da Porto, può essere considerata una storia esemplare: di due ragazzi innamorati che si affacciano alla vita e urtano contro una realtà precostituita restandone schiacciati*» (pag. 40). Meno interessanti o francamente inutili sono gli estratti del *diario di lavorazione* e del *diario di Susan Shentall.* La modestia di costei come Giulietta non chiedeva certo suffragi alla modestia delle sue affermazioni segrete, che sarebbe stato preferibile rimanessero intime, nulla aggiungendo alla comprensione del lavoro della protagonista le cui scorpacciate di spaghetti e ravioli hanno un interesse niente affatto spirituale. Utili invece alcune notizie sui luoghi di ripresa degli esterni e sugli interni dal vero e ricostruiti. Il lettore italiano — cui stanno pochissimo a cuore le bellezze architettoniche del proprio paese — ricaverebbe un vero godimento spirituale se volesse ripercorrere le strade di Castellani, cosí indicative per la storia della nostra migliore e meno conosciuta arte figurativa.

Quanto al Cavallaro, che si è preso l'incarico di *ricostruire* il film di Visconti, il discorso dev'essere purtroppo parecchio diverso. *Senso* è senza dubbio una tra le opere piú drammatiche degli ultimi anni di storia del film italiano. E per i contrasti che la sua apparizione ha determinato tra i critici e per le esagerate pretese di cui il suo autore e i di lui corifei lo han voluto rivestire, e infine perché costituisce la piú impressionante documentazione di quella crisi d'ispirazione che ha condotto registi solitamente impegnati come Visconti a rifugiarsi nell'alta oleografia a scapito della cruda poesia della verità. Ora il Cavallaro si è preso un posto in prima fila tra quei corifei di cui dicevamo, canta a voce spiegata, ma nei confronti del pensoso Martini, ascrive a proprio vantaggio un solo punto: le riproduzioni fotografiche del volume da lui curate sono — ci riferiamo sopratutto a quelle a colori — meno infelici delle altre. Per il resto c'è, è vero, il *continuity,* cioè il copione di doppiaggio, ma manca del tutto un concreto lavoro critico. Cavallaro, fase per fase, arriva alla sceneggiatura definitiva del film, ma in modo assai monotono e pedestre, senza dirci alcunché di nuovo o di utile, sulla scorta soprattutto delle dichiara-

zioni della sceneggiatrice, la cui unica preoccupazione sembra quella di attribuirsi assieme a Visconti tutta la paternità dell'opera lasciando nel limbo dei collaboratori « consigliati » (ma subito scomparsi) delle rispettabilissime persone come il Prosperi, il Bassani, l'Alianello. Un certo interesse rivestono cosí solo le poche pagine che riguardano i battibecchi tra Visconti e la Produzione sui tagli da apportare al film e la precisazione sulla paternità fotografica delle varie sequenze. Pochino. In verità però c'è dell'altro: al lettore di bocca buona, delicato cultore dello « humour » anglosassone, sono riservate le didascalie fotografiche. Ora non vorremmo, come al solito, esser fraintesi o accusati di aver detto male di Garibaldi, ma Cavallaro dovrebbe spiegarci se è per raffinata ironia che ha coniato versetti di cosí smaccata retorica e di tale rutilante dannunzianesimo, o se ha creduto davvero che

> « *la sgualdrina discinta offende con*
> *la sua ottusa e provocante innocenza*
> *l'aspetto di Livia, vecchia, nera, chiusa* ».

renda il sottofondo melodrammatico delle immagini. Noi crediamo di no. Per noi la faccia di Granger non dice proprio:

> « *ciascuno con la sua*
> *catastrofe assoluta: una*
> *maschera romantica e una*
> *maschera tragica, da*
> *Erinni* ».

Per non parlare di: « *La profanazione. Livia/ irrisa da soldati seminudi/ nell'alloggio di Franz* », oppure: « *Granaio di villa Serpieri: Franz è il grano di Livia* ». E parole come *boari, assisa,* frasi come *marcio del sottoportico, intimità corrotta* e *dissoluto disordine*: siamo a metà strada tra il *Piacere* e le poesiole satiriche di Mosca contro i poeti ermetici. Cavallaro è un giovane critico, avrà avuto i suoi buoni motivi: un giorno o l'altro verranno fuori.

Fabio Rinaudo

Vistavision, Cinemascope, Cinerama, a cura di Antonio Petrucci - Quaderni della Mostra internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia - Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1955.

La grande utilità e insieme la necessità di una pubblicazione che informasse la platea sulle qualità e caratteristiche di queste nuove forme di spettacolo ci ha fatto accogliere con piacere e sopratutto con riconoscenza la lodevole iniziativa intrapresa dalla Mostra di Venezia con questo suo quaderno, col quale riprende una vecchia tradizione.

La confusione che si è generata infatti a causa dei soliti bene informati ci porta a continue precisazioni e rettifiche ogni qual volta si discute sui nuovi procedimenti di ripresa cinematografica e sui problemi di vario genere — tecnico, linguistico, estetico — che essi propongono agli uomini di cinema.

Un'opera come questa, tecnica e divulgativa nel medesimo tempo, ci sembra dunque estremamente opportuna, e assai soddisfacente il modo in cui essa è stata realizzata.

L'idea di affidare l'esposizione dei singoli argomenti a tecnici di specifica competenza ha brillantemente evitato il doppio pericolo che si presentava e cioè o di trasformare tutto in una arida e teorica trattazione con schemi e formule (assolutamente fuori luogo) o addirittura di portarsi sul piano di una inutile e manchevole volgarizzazione.

Questi tecnici hanno saputo trovare il giusto mezzo, dandoci una esposizione chiara e una visione particolareggiata di problemi di cosí grande attualità come « Il Cinemascope » (Ing. Carmina); « Il Vistavision » (Jéan Vivié) e « Il Cinerama » (Giovanni Bozzi).

Anche l'aspetto o piú che l'aspetto i riflessi di queste nuove tecniche sul piano estetico e sulla cinematografia in quanto forma d'arte sono stati esaminati in alcuni articoli volti al futuro del cinema, magari con minore approfondimento ma sempre con accettabile criterio: in fondo non era questo il luogo dove approfondire cosí delicata questione.

Una « cronologia » del film, a cura di Mario Verdone e

una « cronistoria » a cura di Paolo Uccello completano questa interessantisisma rassegna, cui Antonio Petrucci, con una razionale, pacata e brillante introduzione, e con la cura avuta nella scelta de collaboratori e degli articoli, ha dato volto e veste dignitosissimi.

Pensiamo che la sua lettura agevole e piacevole possa essere di utilità e chiarificazione a molti e ne consigliamo, senza alcun dubbio, la lettura.

Antonio Appierto

I FILM

Modern Times
(Tempi moderni)

Origine: U.S.A., 1935 - *Produzione*: United Artists - *Produttore*: Charles S. Chaplin - *Soggetto, sceneggiatura e regia*: Charles S. Chaplin - *Fotografia*: Rollie Toteroh, Ira Morgan - *Scenografia*: Charles D. Hall - *Musica*: Charles S. Chaplin - *Attori*: Charles S. Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Chester Conklin, Stanley Sanford, Hank Mann, Louis Natheause, Allan Garcia, Lloyd Ingraham, Wilfred Lucas, Heinie Conklin, Edward Kimball, John Rand.

All quiet on western front
(All'Ovest niente di nuovo)

Origine: U.S.A., 1930 - *Produzione*: Universal - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Eric Maria Remarque - *Adattamento e dialoghi*: Maxwell Anderson - *Sceneggiatura*: George Abbott - *Regia*: Lewis Milestone - *Fotografia*: Arthur Edeson - *Scenografia*: Charles D. Hall, W. R. Schmitt - *Musica*: David Brockman - *Attori*: Lew Ayres, Louis Holheim, Slim Summerville, John Wray, Arnold Lucy, William Bakewell, Ben Alexander, Scott Kolk, Beryl Mercer.

E' ormai un fatto scontato che le opere espresse in linguaggio filmico risentono più di ogni altra dell'influsso del tempo, nel senso che il trascorrere di esso rende particolarmente difficile per lo spettatore il raggiungimento di quella condizione di autenticità che è fattore indispensabile per il rinvenimento dei criteri stilistici dell'opera e quindi per la formulazione del giudizio. L'educazione del gusto del soggetto conoscente è infatti fondata sul superamento della condizione di inautenticità inerenti a preferenze di ordine meramente personale influenzate dalle condizioni storiche: allo stesso modo che il soggetto, per una formulazione del giudizio di valore sull'opera, deve prescindere al massimo dagli influssi di ordine psicologico ambientale sentimentale mnemonico ideologico inerenti alla propria particolare situazione, altrettanto egli deve stimolare il proprio atteggiamento da quella condizione che gli deriva dal gusto e dalla cultura di un mondo in cui è storicamente collocato. Sotto tale profilo il film presenta una particolare difficoltà di accostamento autentico per il soggetto conoscente, anche in conseguenza della rapida e complessa evoluzione tecnica di questo suo primo mezzo secolo di vita. Come tutti i linguaggi che si estrinsecano in una rappresentazione visiva, il cinema è profondamente penetrato di elementi legati al gusto inteso come costume, non soltanto per la scelta dei « soggetti » ma per il modo di rappresentazione, ed è quindi influenzato dalla « moda », nelle scenografie nei costumi e nella tecnica recitativa. Per le opere espresse in linguaggio letterario una tale condizione non si verifica in quanto, a parte il fatto che

la forma compiuta di esse è soltanto la parola, anche nel soggetto conoscente non evoluto, che è portato fantasticamente a rappresentarsi personaggi e situazioni, si determina un automatico « adattamento » delle immagini alla psicologia del soggetto stesso, nel senso che le rappresentazioni fantastiche posseggono elementi culturali e di gusto rispondenti alle sue esigenze sentimentali e culturali, cioè aderenti alle sue possibilità. Così la immagine che un lettore si crea dei personaggi di un'opera letteraria può essere estremamente varia a seconda della sua cultura e del suo gusto e, benché non identifichi affatto il valore stilistico dell'opera, è pur sempre rispondente alle sue esigenze psicologiche, eccettuato il caso che il lettore si ponga, con preciso intento critico, a visualizzare fantasticamente in forma grottesca personaggi e situazioni (con un atteggiamento che è evidentemente influenzato da un complesso di reminiscenze culturali, soprattutto teatrali e filmiche): cosí il lettore, « preso » dall'azione del romanzo, adatta personaggi e situazioni al proprio costume e alla propria epoca, sopprimendo automaticamente ogni « distacco » storico; mentre il lettore di gusto educato, in atteggiamento autentico nei confronti dell'opera, la vede sotto un profilo « storico », cioè in un distacco emotivo nascente dall'assunzione di essa nella sua forma estrinsecata in termini letterari. Potrebbe osservarsi che in una condizione simile a quella del film si trovano tutte le opere espresse in linguaggio visivo, ma l'osservazione, esatta sotto un profilo teoretico, non lo è sotto un profilo psicologico: infatti dinanzi ad una opera di pittura o scultura lo spettatore anche piú sprovveduto ne accoglie il significato narrativo soltanto in forma generica poiché il costume e l'azione dei personaggi sono soltanto pretesti per la composizione figurativa. In quanto alle opere teatrali, per le quali potrebbe verificarsi una condizione analoga a quella del film se intese come spettacolo, esse richiedono necessariamente la fase di « interpretazione » di un testo e di realizzazione di esso in forma scenica, e in tale fase si determina un adeguamento dello spettacolo al gusto del pubblico, del quale idealmente fanno parte anche il regista, che dello spettacolo cura la messa in scena, e gli interpreti. Tale adeguamento va inteso non come un « ammodernamento » dei costumi dei personaggi o addirittura del momento storico della vicenda (come nel caso di « Hamlet » nell'edizione dell'Old Vic di cui fu indimenticabile interprete Alec Guinness) ma come un generale orientamento del gusto che consente l'eliminazione dalla « messa in scena » di motivi visibili legati ad esempio al costume, oppure la sottolineazione precisa della loro anacronistica funzione. Inoltre la presenza ben viva di un palcoscenico, di luci e fondali, permette al soggetto di assumere essenzialmente come « finzione » quanto si svolge sulla scena.

Il film è invece fissato in forma definitiva una volta per tutte, ed è particolarmente difficile per il soggetto conoscente conferire agli elementi legati al costume (abbigliamenti scenografie tecnica recitativa) il necessaro distacco storico. L'essenza gnoseologica del film è intimamente connessa ad un certo costume che è presente in tutti gli elementi visivi e sonori e che può agire spesso in modo perturbativo nei confronti dello spettatore, anche in conseguenza di quella erudizione tecnica del mezzo filmico, di cui si è detto, e che è stata causa di tanti equivoci in campo

critico. Il giudizio di valore deve infatti prescindere da considerazioni di ordine tecnico e linguistico che non investono la possibilità di raggiungimento di una compiutezza espressiva: ed è altrettanto assurdo considerare *Cabiria* di Pastrone una autentica opera di arte per la « novità » di impiego di certi elementi tecnici e linguistici, quali i movimenti della camera, quanto giudicare non valido sotto il profilo espressivo *The gold rush* di Chaplin per una certa rudimentalità tecnica, soltanto oggi rilevabile. L'arte evade infatti da eventuali limitazioni tecniche e ambientali, affermando l'autore come libertà: essa è infatti trascendenza dalla finitudine e limitazione dell'esistenza per attingere una dimensione di universalità, per costituire cioè una possibilità di incontro e di riconoscimento tra tutti gli uomini.

La lunga premessa torna opportuna per illustrare l'importanza dell'esame delle reazioni che può suscitare la visione, oggi, di classici come *Modern times* di Chaplin o *All quiet on the western front* di Milestone che contano venti o piú anni di vita. Il giudizio critico, formulato a cosí notevole distanza di tempo, può infatti contribuire ad una precisa definizione dell'autentico valore artistico delle due opere, al di là dei motivi di interesse meramente contingenti. E' inutile ricordare che tali motivi erano ideologici e linguistici ad un tempo in *Modern times,* in cui l'autore riaffermava polemicamente la sua avversione al « parlato » e la sua fede nella necessità di conservare per la salvezza della società l'integrità morale dell'individuo, e prevalentemente ideologici in *All quiet on the western front,* in cui l'autore aveva sostanziata la sua denuncia alla guerra di un verismo di una crudezza senza precedenti. La decantazione dell'attualità di interesse di tali motivi favorisce oggi la formulazione di un giudizio critico che tende ad individuare con effettiva coscienza i reali valori stilistici delle due opere, quelli cioè che traducono in concreta espressione semantica il mondo dei due autori.

Modern times non è che un capitolo nella storia di questo straordinario e indimenticabile personaggio di Charlot in cui si identifica la intera opera di Chaplin: l'ultimo capitolo in cui il vagabondo domina nella vicenda vestendo i panni che una insuperabile fantasia creatrice ha consegnato ormai come un simbolo alla storia dell'umanità. In *The great Dictator* l'antagonista anonimo dell'omino umile e buono dalla lacera giacca e dai larghi calzoni ma dalla bombetta e dal bastoncino, irrisorie rimembranze di una piú umana dignità, l'antagonista, immenso e invincibile come il Gran curvo, costituito da una civiltà meccanizzata fatta di cemento e di amianto, di velocità e di avidità, assume il volto orrendo della dittatura e dell'oppressione, un volto che è quello stesso dell'omino sul piano della follia.

Nell'opera successiva il dittatore ha divorato il vagabondo dando vita ad una ibrida creatura, Mr. Verdoux, dilaniata da impossibili contraddizioni, per cui l'assurdo e la realtà hanno perso limiti e significazione. La lotta tra la superstite fede in ideali irraggiungibili e la necessità di difenderli in modo cruento, in una sorta di lucida pazzia, distrugge Verdoux che non sa comporre gli assurdi inconciliabili dell'esistenza: da Verdoux rinasce Calvero che quegli assurdi accetta in nome della possibilità trascendentale dell'esistenza stessa. In *Modern times* per l'ultima volta Charlot si allontana in compa-

gnia di un altro essere su una lunga strada verso l'ignoto (e la linea che bipartisce la strada è quella del confine nel finale di *The pilgrim*): v'è ancora una confusa speranza (« *a passi incerti e lenti, tenendosi per mano, la via presero errando* » che verrà strappata via dall'offensiva brutale e feroce del mondo, fino al rinascere di una fede, oltre la vita e gli uomini, in *Limelight*. Ed è importante notare come *Modern times*, al di fuori di ogni considerazione di ordine filologico o storico, offra la conferma della assoluta autonomia dell'arte da ogni legame di ordine tecnico o linguistico: questo film quasi interamente muto, in cui parlano soltanto la radio e gli altoparlanti e in cui l'unica volta che il protagonista parla pronuncia sillabe senza senso, dalla fotografia scadente, dalle didascalie inutili, è ancora oggi un miracolo di equilibrio stilistico. La felicità di certe invenzioni comiche (ed è superfluo citare ancora l'episodio dell'accesso di follia nella fabbrica, ormai consacrato come un classico di tutti i tempi), la profonda umanità dei personaggi e delle situazioni narrative (indimenticabili le sequenze del sogno nell'immaginaria casetta, e quelle poeticissime nella casetta reale), la ricchezza e l'acume di notazioni psicologiche, la intensità emotiva di certe tipizzazioni (la inquadratura di presentazione della Goddard ne è un modello illustre), la puntuale aderenza dell'ambiente alla condizione umana dei personaggi, la coerenza e l'equilibrio della scelta degli elementi esterni dell'inquadratura (ispirata alla piú scrupolosa e dimessa funzionalità espressiva ma sempre attentissima, nello sprezzo di ogni preziosismo figurativo, ad una valorizzazione degli elementi plastici e del gioco recitativo degli interpreti), la intelligenza e l'intensità espressiva di certi raccordi narrativi (come l'« attacco » tra la sequenza del sogno e della realtà), il prodigioso equilibrio tra dinamismo interno dell'inquadratura e ritmo di racconto (basti pensare alla cadenza accelerata da balletto nel sogno, contrassegnata da un tono fotografico tutto particolare), la perfetta aderenza alle immagini del commento musicale (che anticipa puntualmente quello di *Limelight*), la superba recitazione della Goddard (che è lo specchio fedele di quella di Chaplin su cui non è il caso di insistere), sono tutti elementi che contribuiscono ad affrancare *Modern times* da ogni deficienza tecnica e al tempo stesso a conferirgli una validità espressiva che evade da considerazioni storiche o polemiche. Il film ha infatti valore non perché costituisce una polemica contro i « talkies », o un'accusa al taylorismo, ma perché tali motivi si sublimano in poesia: perché i balbettii del protagonista sono espressione della sua umanità, perchè la difesa dell'integrità dell'individuo è affermazione di un concetto di carità espresso in termini di assoluta coerenza. *Modern times* è la conferma inconfutabile che a Chaplin non interessano conflitti sociali o problemi di massa (basterebbe la sequenza dello sciopero a provarlo) ma soltanto l'individuo nella sua unicità irripetibile: che è l'uomo nella sua piú vasta dimensione a costituire l'unica misura del mondo dell'autore: un mondo che in *Modern times*, pur attraverso buffoneschi accenti, assume una intensità di commozione ed una pietà di accorata concitazione. Del tutto superfluo è pertanto rilevare che la struttura narrativa del film è frammentaria e che talvolta sviluppi della vicenda e personaggi secondari sono frusti e convenzionali: poiché *Modern times* va ac-

cettato nella sua interezza (forse con la sola eccezione della sequenza, con Chester Conklin, della riparazione della macchina, che è uno « short » comico a sé stante, non funzionale e meno divertente di quello con Buster Keaton in *Limelight*) per ciò che è: una favola; in cui personaggi e vicenda superano la convenzionalità di certe forme espressive e la ingenuità di certi accenti in una umanità di così vasto respiro e di così commossa intensità da consentirci ancor oggi di accettare senza alcuno sforzo le pleonastiche didascalie, il sonoro incompleto e il dichiarato sprezzo per ogni ricerca formale.

Il discorso è piuttosto diverso per *All quiet on the western front,* opera di estremo interesse culturale e storico e di cui alcune sequenze assurgono a perfetta compiutezza stilistica, ma che non può definirsi assolutamente valido in senso artistico. Un difetto fondamentale del film è infatti costituito da un evidente squilibrio strutturale: poiché all'aspra evidenza delle sequenze belliche, in cui il realismo trascende in commossa accusa alla crudeltà e alla follia degli uomini e in disperato appello ad una più vasta e sentita solidarietà umana, fa riscontro l'estrema sommarietà di quelle che dovrebbero mostrare l'impossibilità per i ragazzi, fattisi uomini nella violenza nella crudeltà e nel disagio, di adegnarsi alla comune esistenza e di poterne comprendere il senso e gustarne le gioie. Il fulcro del film, a giudicare dal modo come è strutturato, doveva consistere soprattutto in questa analisi delle deviazioni che la guerra provoca nei giovani, alterandone la psicologia e il senso morale, rompendo il loro equilibrio, finendo col costituire per essi una sorta di droga mortale. Viceversa questi motivi, essenziali ai fini dello svolgimento della vicenda, sono soltanto superficialmente e genericamente accennati: a splendidi spunti, come quello dell'inquadratura del bambino che gioca alla guerra sulla soglia di casa accanto alla donna in lutto, succedono scene tristi e convenzionali, come quella tra madre e figlio, o fredde e didascaliche, come quella nella scuola. Né mancano momenti in cui il film si impantana nella retorica (come nella declamatoria « tirata » del giovane accanto al nemico morto, scadente conclusione di un eccellente inizio e nel finale del film), o in cui si attarda in falsi diversivi (come nella sequenza con le ragazze, tutta di maniera e dalla retorica conclusione, pur nel felice espediente del dialogo fuori campo sull'immagine delle ombre). Sarebbe però assurdo voler attribuire a questi difetti un peso maggiore dei pregi del film: che ha sequenze di intensità emotiva e di vigore linguistico superbe, sequenze in cui l'uso del mezzo espressivo aderisce in modo perfetto alle esigenze dell'autore in una intensità drammatica indimenticabile. L'episodio dell'attacco alle trincee, prima tedesco e poi francese, in cui la scelta delle angolazioni, il tono riarso e bruciato della fotografia e soprattutto il ritmo ineguagliabile delle inquadrature (nel dinamismo degli elementi del quadro perfettamente combinati con il movmento della camera e con il ritmo del montaggio) assumono una straordinaria intensità drammatica in un succedersi incalzante di avvenimenti contrastanti con addirittura tragico umorismo (e la straordinaria invenzione di quel doppio movimento di carrello velocissimo, prima da sinistra e poi da destra, identifica puntualmente la caotica tragicità del momento); l'indimenticabile sequenza dei

soldati chiusi nella trincea durante l'interminabile bombardamento, ricca di risalto ambientale e di acuti dettagli psicologici; la scena della morte del vecchio caporale in cui il trasporto a braccia della sua salma da parte dell'amico ignaro assume una cadenza addirittura epica; la prima sequenza notturna di combattimento, in cui gli elementi luministici assumono un rilievo espressivo straordinario; la desolata immensa vastità di certi esterni di campi di battaglia pullulanti di uomini condotti al macello; l'angosciosa confusione di talune inquadrature delle truppe sotto la pioggia o stritolate dai bombardamenti, e particolarmente suggestive quelle attraverso la vetrata, di lucido e tragico distacco; la fremente sofferenza che palpita in ogni elemento delle inquadrature nelle sequenze nell'ospedale, scelte con una cura ed una intelligenza senza fratture; la commossa concitazione di certi smozzicati dialoghi in un aspro scenario di desolazione e di morte; tutti questi elementi testimoniano la viva partecipazione emotiva dell'autore alla materia trattata e la sua estrema sobrietà nel proporre e risolvere i termini del conflitto drammatico. Il film ha quindi una indubbia nobiltà che nasce da un tono epico a volte concitato e violento a volte desolato e solenne; ed è permeato da un senso vivo di sofferenza che continuamente anela ad una più profonda e sentita solidarietà umana. Se la definizione psicologica di qualche personaggio è piuttosto sommaria, se taluni raccordi narrativi sono forzati o meccanici, così profondamente umano è il substrato del dramma e così intensa e robusta è la vena dell'autore nel narrare talune sequenze e nell'adeguare i mezzi scelti alla necessità di certe soluzioni espressive da conferire al film una tragica e indimenticabile, anche se frammentaria, intensità. Il tono fotografico di una terrosa e riarsa asprezza, le angolazioni in assoluta puntualità con l'obiettivo e la scelta del campo, i movimenti della camera, la secchezza stringata del ritmo di montaggio, l'estrema suggestione degli elementi sonori (eccettuato qualche momento eccessivamente melodrammatico della musica di commento), la sobrietà recitativa degli interpreti fusi in una partecipazione davvero « corale », sono pregi del film che gli fanno meritare di essere collocato tra i classici della storia del cinema; di quell'era gloriosa in cui esso sapeva raggiungere una simile forza drammatica o addirittura le altezze dell'arte, come nel caso di *Modern times*, senza l'impiego di grandi mezzi senza technicolor e vistavision, senza preoccupazioni spettacolari o vuotamente naturalistiche.

Lo scapolo

Origine: Film Costellazione Aguila - *Soggetto e sceneggiatura*: Sandro Continenza, Ruggero Maccari, Antonio Pietrangeli, Ettore Scola - *Regia*: Antonio Pietrangeli - *Fotografia*: Gianni Di Venanzo - *Musica*: Alessandro Cicognini - *Attori*: Alberto Sordi, Paquita Rico, Fernando Gomez, Madeleine Fischer, Sandra Milo, Pina Bottin, Anna Maria Pancani, Abbe Lane, Xavier Cugat.

Posta come fondamentale la condizione di autenticità dell'autore per il raggiungimento di una piena coerenza espressiva, v'è da chiedersi fino a che punto questo film sia indicativo nei confronti delle legittime speranze suscitate da *Il sole negli occhi*, prima opera di Pietrangeli, in cui una ricchez-

za di notazioni ambientali e di carattere ben si equilibrava con un vivo senso di umanità. E' fin troppo evidente che *Lo scapolo* non tiene fede alle speranze suddette, tanto scoperto è in esso il soggiacere dell'autore ad esigenze di ordine spettacolare ed il suo supino adeguarsi a situazioni e modi idonei a porre nel massimo risalto l'interprete. E' ovvio che per un giudizio critico è soltanto l'opera intesa nella sua concretezza storica, a costituire elemento di indagine, ma la estraneità dell'autore è questa volta così dichiarata da non poter essere trascurata. L'esame della condizione umana, della psicologia tipica, della mentalità singolare, delle abitudini e dei modi di vita di un italiano piccolo borghese avrebbe potuto offrire motivo di indagine ricca di notazioni acute e costituire addirittura spunto per una puntuale satira di costume: viceversa nel film ogni occasione propizia per una tale impegnata prospettiva affoga nella sciatteria e nella banalità, in un susseguirsi di situazioni comiche per lo più fruste e scontate, idonee soltanto ad offrire a Sordi, in una ennesima ripetizione di se stesso, l'opportunità di un gioco recitativo ormai consueto ed al limite della stanchezza. In *Lo scapolo* non esistono infatti personaggi descritti con una approfondita e partecipe indagine, come non esiste un ambiente che conferisca a quel personaggio una determinazione storica: anche la figura del protagonista, con la quale finisce con il coincidere l'intero film, è soltanto genericamente delineata attraverso notazioni bozzettistiche e spunti di facile comicità: in realtà, di esso è esaminato, ed in modo superficiale e talvolta grossolano (con chiare derivazioni da *Il seduttore* di Rossi), soltanto l'aspetto del gallismo, senza mai minimamente approfondire il valore umano della sua personalità e delle sue reazioni. La struttura narrativa del film risente naturalmente di una tale genericità di descrizione e di una tale sommarietà di indagine: stanca ed asmatica, essa non è che un susseguirsi di « varianti » su un identico motivo, un succedersi di « gags », spesso di seconda mano, collegati con espedienti di scarsa coerenza. La mancanza di ritmo è ovviamente aggravata dalla assoluta genericità di tutti gli elementi dell'inquadratura che mai assumono una precisa funzionalità: l'autore si limita a registrare, con grammaticale correttezza e con pulizia tecnica (nonostante una fotografia scadente che ricorda certi momenti di *Il sole negli occhi*, qui però senza alcuna funzione), gli esibizionismi recitativi dell'interprete, le sue smorfie e i suoi monologhi in un interminabile « tour de force ». La crescente stanchezza del film origina proprio da questa sostanziale assenza di una dinamica nella condizione del protagonista, privo della necessaria umanità per assurgere alla dignità di personaggio e avvilito spesso nel sommario disegno della caricatura, soltanto a tratti gustosa. La sua grettezza, la sua ignoranza, le sue avvilenti piccole astuzie, la sua vanità, sono soltanto fugacemente accennati, come motivi marginali, mentre il progressivo senso di vuoto e di solitudine della sua vita è soltanto una retorica e sentimentale « variazione » sul tema, priva di autentico approfondimento umano: ed infatti tutti gli sviluppi del film sono chiaramente prevedibili e « scontati ». Da tutto ciò nasce l'estraneità dell'episodio paesano, che pur non manca di accenti gustosi (anche se di chiara derivazione felliniana), e il convenzionalismo vieto della soluzione della vicenda, soltanto

pallidamente ravvivato dalla invenzione felice della trasformazione in quadro fisso della inquadratura finale. Una delle rare testimonianze dei momenti in cui Pietrangeli ha cercato inserirsi, con un suo gusto se non con una sua coerenza stilistica, negli schemi di una convenzione fermamente servita da una sceneggiatura piuttosto scadente, anche sotto il profilo letterario, ma attentissima allo sfruttamento degli effetti spettacolari. Ai quali ha finito con l'arrendersi del tutto anche il regista.

The man with the golden arm
(L'uomo dal braccio d'oro)

Origine: U.S.A., 1956 - *Produzione*: United Artists - *Produttore*: Otto Preminger - *Soggetto*: basato su un romanzo di Nelson Algran - *Sceneggiatura*: Walter Newman, Lewis Meltzer - *Regia*: Otto Preminger - *Musica*: Elmer Bernstein - *Attori*: Frank Sinatra, Eleanor Parker, Kim Novak, Arnold Stang, Darren McGavin, Robert Strauss, John Conte.

Carmen Jones

Origine: U.S.A., 1955 - *Produzione*: Twenthieth Century Fox - *Produttore*: Otto Preminger - *Soggetto*: basato sull'omonima operetta di Oscar Hammerstein, a sua volta elaborata dalla novella « Carmen » di Prosper Mérimée e sul libretto di Meilhac e Halévy - *Sceneggiatura*: Harry Kleiner - *Regia*: Otto Preminger - *Fotografia* (in cinemascope e technicolor): Sam Leavitt - *Scenografia*: Edward L. Ilou - *Montaggio*: Louis R. Loeffler - *Attori*: Dorothy Dandridge, Harry Belafonte, Pearl Bailey, Olga James, Joe Adams, Nick Stewart, Roy G. Glem, Diahann Carroll, Broc Peters, Sandy Lewis, Mauri Lynn, De Forest Cowan.

The Court Martial of Billy Mitchell
(Corte Marziale)

Origine: U.S.A., 1955 - *Produzione*: United States Pictures - *Produttore*: Milton Sperling - *Regia*: Otto Preminger - *Attori*: Gary Cooper, Ralph Bellamy, Rod Steiger, Elisabeth Montgomery, Fre Clarck.

La nostra scarsa considerazione per Otto Preminger quale autore filmico è di data non recente, e origina dalla costante superficialità dei suoi film, dalla assenza in essi di ogni autentico impegno etico in senso creativo, dalla frequente ricerca di facili effetti spettacolari, dal transitare disinvolto ed anonimo da un genere all'altro in un evidente affidarsi alle risorse plateali di un certo « contenuto » drammatico. E poiché è ormai un fatto acquisito che non è l'importanza o la elevatezza di contenuti particolari, astrattamente considerati, a conferire valore ad una opera sul piano stilistico, l'unico elemento di giudizio in una valutazione serena ed obiettiva non può essere che quello della coerenza di scelta da parte dell'autore degli elementi « sentimentali » da esprimere, dei mezzi idonei a conferire all'espressione una consistenza esistenziale e del modo di usare tali mezzi affinché l'opera, nella sua concretezza storica, identifichi compiutamente e senza residui il mondo dell'autore. Tale triplice ordine di scelta non va inteso come una distinzione né formativa né temporale: è evidente che l'autore, in piena autenticità ed in possesso di una coerenza stilistica, realizza nell'atto espressivo una forma che è coincidenza del contenuto con il mezzo scelto e con l'impiego che l'autore ne ha fatto: ed è proprio quando appare evidente l'inadeguatezza di uno di tali elementi ad altri, cioè lo

squilibrio tra di essi, che l'opera denuncia la sua inefficienza sul piano espressivo decadendo nel vuoto formalismo o nel deteriore contenutismo. Le opere di Preminger non sfuggono, nel migliore dei casi, a tali limiti: quando appaiono appena impegnate, quando non si esauriscono cioè nel più grossolano spettacolarismo come *A royal scandal* (1945) o *Forever Amber* (1947), denunciano sempre una pretensiosità di intenti assolutamente sproporzionata ai modesti risultati espressivi conseguiti dall'autore: e tre film recenti dell'autore, *The man with a golden arm, Carmen Jones, The Court Martial of Billy Mitchell,* non contraddicono tale fondamentale deficienza stilistica, anche se *The man with a golden arm* è opera di dignitoso mestiere con talune sequenze di forte suggestione emotiva.

Al genere « nero » e poliziesco sono del resto legate le opere migliori di Preminger, quelle che sembrano identificare, se non un autentico impegno, almeno certa studiosa ricerca ambientale e certo approfondimento nello studio dei personaggi. *Laura* (Vertigine, 1944) non mancava infatti di indubbie suggestioni di atmosfera e si valeva di un personaggio femminile, ben incarnato dalla Tierney, in cui una grazia voluttuosa e una inconscia perfidia erano equilibrate con acuto senso psicologico; e la fauna umana che si aggirava intorno ad essa, tra cui spiccava il personaggio del letterato perfettamente reso da Webb non mancava di una strana, anche se facile, suggestione. Molto meno equilibrato e più convenzionale *Fallen angel* (Un angelo è caduto, 1945) che dopo una sequenza di apertura realizzata con ritmo rigoroso decadeva nelle più viete concessioni di ordine moralistico. Nel tentativo di sfruttare il successo della coppia interprete di *Laura,* Tierney-Andrews, *Where the sidewalk ends* (Sui marciapiedi, 1950) non riusciva a raggiungerne la felice suggestione di certe sequenze: episodi di fredda violenza improntati ad un crudo realismo non potevano infatti mascherare il dichiarato manierismo della struttura narrativa, che pure si valeva della abilità di Ben Hecht, e il convenzionalismo vieto di certe « tirate » retoriche. In quanto a *Whirpool* (1950), la incredibile vicenda di magnetismo, secondo i canoni di una deteriore narrativa d'appendice, era indegna della firma di Ben Hecht che vi figurava quale sceneggiatore. Né l'analisi psicologica di *Angel face* (Seduzione mortale, 1952) esorbitava mai dai limiti di un facile riferimento a modelli più illustri, nonostante l'impegnata prestazione della Simmons. Bilancio quindi non soddisfacente quello dei film « neri » di Preminger, anche se non manca di qualche lato positivo che riflette certo autentico interesse dell'autore per il « genere »: ed infatti, come si è detto, *The man with a golden arm* è di gran lunga il film di maggiore interesse fra i tre attuali. Pur non raggiungendo una assoluta coerenza stilistica, esso è costruito secondo i canoni di un solido mestiere, attento a sfruttare, nel più acuto dei modi, le risorse emotive di una materia fortemente scottante. Tale ricerca continua dell'effetto nuoce indubbiamente al film, rendendo spesso scoperti certi espedienti narrativi come quello del furto dell'abito, e retorici e convenzionali certi svolgimenti di racconto. Così l'analisi della delirante condizione umana del « drogato » è più spesso esteriormente concitata, anche se non manca di motivi di viva suggestione (soprattutto per l'eccellente interpreta-

zione di Sinatra, di una intensità e di una varietà di accenti sorprendenti), che psicologicamente approfondita e intimamente sofferta. Taluni momenti narrativi sono falsi e retorici, come la guarigione improvvisa del « drogato », talune situazioni sono superficialmente accennate, come i rapporti tra il « drogato » e la giovane, taluni contrasti troppo insistiti in una esteriore declamazione e senza un autentico approfondimento, come i rapporti familiari del protagonista. Ciò anche in conseguenza della superficiale caratterizzazione del personaggio della moglie, il cui complesso dramma e la cui contorta psicologia avrebbero richiesto ben altro approfondimento: e si deve alla intelligenza e alla sensibilità della Parker, davvero perfetta per gioco recitativo, se il personaggio presenta una coerenza almeno esteriore. Senonché la prestazione dell'interprete, nella sua felicità di invenzioni e nelle sue suggestioni emotive, finisce col rendere piú grave ed evidente il disquilibrio del film, che si muove a lungo su una direttiva ambigua, incerto se essere il dramma della lotta del protagonista con il suo vizio segreto, come lo era *The lost weekend* (Giorni perduti, 1945) di Wilder, o il dramma della sua vita familiare: né i due motivi pervengono a saldarsi e a fondersi efficacemente, collegati come sono soltanto esteriormente, per apparire determinanti l'uno nei confronti dell'altro. Infine la torbida folla che si aggira sperduta nel film tradisce spesso l'intenzione dell'autore di pervenire al conseguimento di effetti emozionali soltanto esteriori: e se non mancano personaggi di una suggestiva evidenza, come lo spacciatore di droga dall'impeccabile eleganza esteriore, altri, come lo scemo o l'alcoolizzato, obbediscono ai canoni di una facile retorica. Nonostante tali difetti, il film non manca, anche per merito di una attenta sceneggiatura, di una indubbia violenza emotiva, di una forte tensione di racconto e di un ritmo spesso vigoroso e incalzante: se la sua concitazione declamatoria è spesso soltanto affidata a motivi aspramente polemici o sottilmente psicologici, in altri momenti non è assente una viva partecipazione umana. La sequenza della partita a carte, quella dell'insorgere imperioso nel protagonista del bisogno di droga, quella del suicidio della moglie, quella dell'uccisione dello spacciatore, il finale, hanno una evidenza realistica che attinge una drammaticità contenuta e vibrante. E se sovente la scelta degli elementi dell'inquadratura è alquanto generica e il montaggio è ossequiente soltanto ai canoni di un dinamismo esteriore, non mancano sequenze in cui i fattori esterni dell'inquadratura assumono una precisa funzionalità (come nella scena del primo ricadere nel vizio del protagonista in cui il movimento di carrello traballante ben identifica la anormale situazione psicologica del protagonista contribuendo, con il correre dei personaggi nella casa e con l'abbassarsi della tendina alla finestra, a conferire un torbido significato al rapporto tra i due uomini), e in cui il ritmo di montaggio raggiunge una stringata e vigorosa tensione (come nella sequenza del suicidio della donna). Inoltre il film si vale di una indubbia suggestione ambientale raggiunta attraverso un accorto impiego degli elementi scenografici ed una intelligente funzionalità degli elementi luministici: lo sfondo duro e realistico della città povera e desolata raggiunge, specie nel finale, una felice adesione al dramma umano. Nell'espressione del quale non va dimenticata la

funzione veramente essenziale che assume il commento sonoro (affidato a due artisti quali Mann e Rodgers) talvolta con funzione acutamente anticipatrice dello svolgimento drammatico della vicenda.

Ad onta dei non pochi consensi suscitati, *Carmen Jones* è opera mediocre e di gusto scadente. Attraverso il filtro edulcorato e salottiero del rifacimento di Hammerstein II, è noto come ben poco fosse rimasto nella operetta della forza primitiva della novella di Mérimée già parzialmente svilito nel melodramma di Bizet su libretto di Meilhac e Halévy. Nell'opera lirica erano infatti scomparsi gran parte degli elementi di piú aspro sapore veristico, ed era assente, sostituita da un esteriore gusto folcloristico, quella « truculenza miserabile » che costituiva il senso della novella. Lo stesso carattere tragico della protagonista, da personificazione fatalistica, nella prosa di Mérimée, dell'amore funesto, è svilito nell'opera in un ruolo che tenta di conciliare il contenuto drammatico del personaggio con « le leggere grazie del variété ». Non è certo questa la sede per esaminare il valore e il significato dell'opera di Bizet, soprattutto quale reazione allo spirito wagneriano come acutamente sottolineò Nietzsche; basterà osservare che in senso rigorosamente drammatico nel passaggio da novella a opera è già evidente uno scadimento di tono. Che tale scadimento di tono divenga definitivo nell'operetta di Hammerstein II è cosa troppo ovvia per doversi dimostrare; è interessante notare invece che in essa manca anche quel minimo di equilibrio di gusto necessario ad evitare che simili « contaminazioni » cadano nel ridicolo e nella volgarità. La trasposizione del testo originario in un ambiente negro non risponde infatti ad alcuna autentica esigenza espressiva ed appare un facile espediente per una ricerca di originalità che è soltanto esteriore. In quanto alla partitura musicale scompare da essa quell'acuto senso descrittivo della volgarità di un mondo, e vi appare del tutto svilita quell'ineluttabile violenza delle passioni: motivi essenziali che costituiscono il segreto del fascino popolaresco dello stile di Bizet. Da simili premesse è facile arguire la mediocrità dei risultati a cui è pervenuto Preminger, in considerazione del suo non elevato gusto e della sua inclinazione a soggiacere ad esteriori suggestioni spettacolari. Nel film la contaminazione culturale di cui si è detto, nella assenza totale di una autonoma affermazione del mondo dell'autore, appare di fastidiosa volgarità, ed esso non assolve nemmeno un significato genericamente culturale. Musica e vicenda drammatica restano infatti del tutto estranei l'uno all'altro, e il loro forzato accostamento sconfina spesso nel ridicolo senza mai assolvere una autentica funzione espressiva.

L'ambiente negro e certe trasposizioni di sapore attualistico sorprendono per la loro faciloneria di gusto piú che per la loro originalità, mentre stridente si fa il contrasto tra sequenze del film di un certo sapore realistico ed altre in cui appaiono accettate in pieno le convenzioni, linguistiche e spettacolari, del melodramma. La robusta e sapida volgarità della musica originaria non aderisce affatto al clima caramelloso e artificioso del film che intende sfruttare le piú plateali risorse della commedia musicale, e lo svolgimento drammatico della vicenda, scomparso del tutto il senso di ineluttabile fatalità e la necessità della morte quale unica forza capace di recidere il nodo delle passioni, ap-

pare convenzionale e retorico. Carmen non è più la forza primordiale della passione che ferocemente dissolve quell'ideale a cui l'uomo cerca dar forma anche nel brutale scatenarsi dell'istinto, ma un insipido manichino che esteriormente si atteggia in modi convenzionali e declama retoricamente la propria passione. Incoerente e risibile nel suo contraddittorio atteggiarsi, il personaggio, pur incarnato con una certa violenta evidenza da Dorothy Dandridge, non riesce a concretarsi drammaticamente anche in conseguenza dell'assoluta inesistenza degli altri, mancanti di ogni calore e credibilità umana. Né il film perviene mai ad un equilibrio almeno esteriore che nasca da un configurarsi negli schemi linguistici e ritmici del balletto. Una insopportabile accettazione di elementi fastidiosamente oleografici, aggravata dall'impiego vistoso e grossolano del colore, e una evidente decadenza di ritmo, aggravata dal cinemascope, contribuiscono alla creazione di un clima fastosamente spettacolare, privo di ogni giustificazione stilistica e culturale. La sequenza di presentazione di Carmen è infatti stanca e risibile, tutta al servizio come appare di una colonna musicale completamente estranea, la sequenza del racconto del combattimento di boxe, volgare e stucchevole, la sequenza della morte, sbrigativa e sciatta. Anche il clima di primordiale sensualità in cui dovrebbe muoversi il film è del tutto di maniera e ossequiente ai più logori cliché dello spettacolo di rivista: basti pensare al « quadro » nella taverna, in cui la azione didascalica e stanca dei personaggi è sempre estranea al convulso e risibile agitarsi delle comparse sullo sfondo. Sulla incoerenza psicologica di taluni personaggi, particolarmente di quello di Carmen, della frusta sommarietà di altri, particolarmente quello del pugilatore, delle incongruenze dello sviluppo drammatico, generico e meccanico, sulla smaccata evidenza di alcuni effetti plateali non è il caso di insistere, tanto essi sono palesi. V'è soltanto da rammaricarsi che la magniloquenza scenografica, l'impiego strepitoso del colore, i canti e le danze da spettacolo di rivista, quel che resta della musica di Bizet, il sensualismo ancillare di certe scene, l'invadenza spettacolare del cinemascope, abbiano potuto costituire per molti elementi di suggestione tali da mascherare la assoluta assenza di ogni coerenza stilistica in questo confuso pasticcio.

The Court Martial of Billy Mitchell non meriterebbe alcun cenno critico, tanto evidente è la sua spettacolarità di quest'ordine, se non offrisse conferma di quell'assenza in Preminger di un preciso mondo di cui si è detto all'inizio. Le più trite banalità, le più enfatiche « tirate », i più convenzionali sviluppi narrativi, i più logori personaggi, si incontrano in questo film in cui gli elementi dell'inquadratura riflettoton la più assoluta casualità e in cui il ritmo di racconto è di incredibile stanchezza. In questo declamatorio e interminabile (o almeno ci è sembrato tale) « pamphlet » sulla « nascita » di una grande aviazione, l'unico elemento di interesse è costituito dal brano recitativo, purtroppo breve, affidato alla consumata perizia di Rod Steiger. A consolazione dei realisti ad oltranza, sta la assicurazione che si tratta di una storia « vera ».

La fine dell'avventura

Origine: Gran Bretagna, 1954 - *Produzione*: Coronato-Columbia *Produttore*: David Lewis - *Soggetto*: basato

sul romanzo omonimo di Graham Greene - *Sceneggiatura*: Lenore Coffe - *Regia*: Edward Dmytryk - *Fotografia*: Wilkie Cooper - *Scenografia*: Don Ashton - *Musica*: Benjamin Frankel - *Montaggio*: Alan Osbiston - *Attori*: Deborah Kerr, Van Johnson, Peter Cushing, John Mills, Stephen Murray, Michael Goodliffe, Nora Swinburne, Joyce Carey, Charles Goldner, Fredrick Leister.

Ancora una volta l'ansiosa problematica di Graham Greene, l'autore piú impegnato della letteratura contemporanea, offre occasione per la realizzazione di un film. « The power and the glory » fu il canovaccio dell'infelicissimo *The fugitive* di Ford in cui l'intimo conflitto del protagonista era espresso nelle forme piú banali ed esteriori, senza alcun autentico approfondimento; oggi « The end of the affair » ha tentato, con il complesso attorcersi delle passioni dei suoi dilaniati personaggi, la fantasia di Dmytryk, autore certo lontano dai suoi giorni migliori ma a cui devesi pur sempre attribuire il merito di *Give us this day*, una delle opere piú alte che annoveri la storia del cinema. Purtroppo questo film è ben lontano dalla fremente intensità drammatica di quel capolavoro: quasi preoccupato della gravità dell'impegno assunto, quasi in soggezione di fronte a cosí importante testo letterario, Dmytryk è apparso impacciato e confuso nell'espressione dei personaggi e dei loro conflitti, tutti affidati a concitate declamazioni oratorie piuttosto che ad intima e sofferta drammaticità. L'errore fondamentale di Dmytryk consiste probabilmente proprio nel fatto di non aver nemmeno tentata una reinserzione dei personaggi di Greene e, pur avendone subito in modo probabilmente autentico, l'irresistibile fascino, di averne voluto fornire una « traduzione » filmica, destinata al solito a rivelarsi approssimativa e superficiale. L'angoscioso dibattersi dei personaggi del romanzo di fronte al problema continuo e irrinviabile della scelta, il loro ansioso dilaniarsi nella ricerca di una verità in cui la fede si giustifichi, il loro disperato accanirsi nell'esperimentare le vie di un razionalismo impotente, ed infine la loro serena accettazione di un mistero che ha fede nella partecipazione ontologica insita nell'uomo, sono motivi che nel film non riescono ad assumere una autentica consistenza drammatica e appaiono spesso soltanto retoriche occasioni di declamazione, senza contribuire alla creazione di quell'atmosfera di intensa pietà in cui tutto e tutti sono accomunati e che costituisce nella prosa di Greene il senso segreto di ogni azione e di ogni avvenimento. Anche la problematica cattolica dello scrittore viene deformata, in quanto manca nel film l'elemento fondamentale su cui si fonda tutto l'arcano e sofferto senso religioso del romanzo: l'operosità del battesimo nella grazia, anche al di fuori di ogni professata fede del soggetto, il suo permeare, al di fuori di ogni volontà, tutta la vita dell'individuo: da cui il senso sublime dell'invocazione « abba padre » che chiude idealmente il romanzo. Assente una tale dolorosa e ininterrotta atmosfera di continuo rapporto tra esistenza e trascendenza, di misterioso e indichiarato colloquio, gli avvenimenti narrativi del film appaiono casuali e meccanici, le reazioni psicologiche dei personaggi spesso gratuite o ingiustificate. Nel film si transita bruscamente da un'atmosfera romantica iniziale, in cui non mancano eccellenti momenti specie nell'accumularsi di un'acuta serie di notazioni che presagiscono « la fine

dell'avventura » ma che si conclude nell'episodio gratuito del « miracolo », ad un clima poliziesco in cui il meccanismo sembra prendere la mano all'autore: meccanismo cosí abilmente montato che quando il film dovrebbe nuovamente stringersi attorno al dramma dei protagonisti la loro psicologia appare deformata e inadatta alle mutate situazioni narrative e ingiustificate e assurde risultano le loro azioni. L'autore è costretto infatti a ricorrere a personaggi astratti e superficiali (il sacerdote e l'ateo impersonanti il bene e il male), o a « spiegazioni » affrettate e tardive che appaiono addirittura assurde (il chiarimento finale fornito da quell'impagabile personaggio della madre). Una diffusa stanchezza circola nella seconda parte del film, appesantita da una scoperta tematica che non riesce a sostanziare di intima drammaticità i personaggi e si risolve in esteriori declamazioni oratorie: l'asciutta intensità dell'inizio dell'opera in cui non mancano vive suggestioni ambientali negli interni, con un acuto impiego di elementi luministici e di felici angolazioni, e negli esterni, nebbiosi e disfatti, va quindi gradatamente dispersa e a testimoniare l'intelligenza dell'autore non restano che una certa tecnica di racconto, che richiama quella di *Give us this day,* per la ripetizione di uno stesso brano narrativo in chiave oggettiva e soggettiva, l'acuto impiego del « narratage » e l'efficiente prestazione degli interpreti, tra cui la Kerr e Van Johnson spiccano per impegnata capacità recitativa. Elementi che non sono sufficienti, come si è detto, a conferire al film una intima coerenza stilistica, anche se autorizzano a credere in una possibile rinascita di Dmytryk dopo le ultime prove ispirate al piú rassegnato commercialismo.

Nino Ghelli

LA TELEVISIONE

Cime tempestose

Dal romanzo di Emily Brontë

Riduzione televisiva: Leopoldo Trieste e Mario Landi - *Interpreti*: Massimo Girotti, Anna Maria Ferrero, Giancarlo Sbragia, Luigi Pavese, Alberto Bonucci, Arnoldo Foà, Margherita Bagni, Armando Francioli, Renato Navarrini, Tina Perna - *Regia*: Mario Landi.

Emily Brontë occupa un posto a parte nella narrativa inglese dell'Ottocento, per la sua straordinaria capacità di penetrare nel cuore umano e coglierne le vibrazioni piú nascoste, gli impulsi piú inconfessabili, tutta quella congerie di forze contraddittorie che fanno dell'uomo un potenziale angelo del bene o del male.

I suoi personaggi hanno tutti una carica cosí forte di vitalità, buona o cattiva che sia, da farceli sembrare degli esseri sovrumani per eccesso di umanità. Ma, è qui il punto, il contatto con la realtà, con la vita, non è mai perduto ed è rappresentato nella creazione della Brontë dall'ambientazione, le desolate lande della brughiera nel Yorkshire.

Quì la grande scrittrice trascorse quasi per intero la sua vita ed è per questo che conducendo per mano i suoi personaggi alla Rocce Rosse o alla Tempestosa o alla Grange, ella non ha fatto che vivere e consumare nello spirito e nella creazione letteraria quella esperienza di amore e di odio, di perdizione e di purificazione che la vita monotona e piatta nella tranquilla casa del villaggio di Haworth le aveva negato.

In questo senso « Cime tempestose » è un romanzo autobiografico, il piú sentito e passionale dei romanzi autobiografici.

Ciò per chi si prefiggesse di ricavare dal romanzo uno spettacolo dovrebbe costituire un indispenbile metro di interpretazone.

La Televisione italiana ha affrontato con grande impegno e con grande coraggio l'ambizioso disegno di offrire ai milioni di spettatori che essa ormai conta in Italia una riduzione televisiva del celebre romanzo della Brontë.

Sono così nati quattro spettacoli, ciascuno della durata di un'ora.

In generale l'intento di distrarre e divertire lo spettatore narrandogli una storia ricca di imprevisti, di avvenimenti e anche di un vivo senso di umanità è stato raggiunto: merito soprattutto della riduzione che del romanzo ha saputo offrirci Leopoldo Trieste, il cui dialogo è un raro esempio di sobrietà, pur nella evidente e raggiunta malizia spettacolare, e della regìa di Mario Landi, il quale, dati i particolari criteri di produzione seguiti attualmente dalla TV, è da considerare uno dei migliori allestitori della TV italiana.

Egli infatti possiede, fra le qualità proprie di un regista, la più preziosa per chi ha solo pochi giorni a disposizione per le prove e poi deve affidarsi ai tecnici, alla

memoria degli attori e, diciamolo, anche alla fortuna la sera della trasmissione: la qualità organizzativa.

Gli spettacoli da lui diretti, e « Cime Tempestose » ne è la prova più eloquente, non hanno finezze e tocchi che ci facciano gridare al bello, né approfondimenti di stati d'animo e di situazioni che ci facciano intravedere orizzonti e scorci nuovi, ma in complesso tutti gli elementi dello spettacolo sono portati ad un livello notevole, quel tanto appunto che permetta allo spettacolo di funzionare.

Altri fattori che hanno concorso alla riuscita di « Cime Tempestose » sono stati l'interpretazione piena di calore e in qualche momento di altissima qualità di Anna Maria Ferrero e la musica, facile se vogliamo, ma suggestiva e funzionale, di Pomeranz.

Questo il nostro giudizio complessivo sullo spettacolo, giudizio che tiene conto delle reali difficoltà di ordine produttivo e quindi anche espressivo che in questo periodo di sviluppo la TV italiana incontra sul suo cammino. Ciò non vuol dire che non si possano fare delle riserve sullo spettacolo stesso e renderemmo in definitiva un cattivo servigio alla TV e a quegli stessi tecnici e artisti che ad essa dedicano il meglio delle loro energie se, paghi di aver dato a Cesare quello che è di Cesare, non tentassimo una analisi del lavoro stesso in modo da mettere a nudo quei difetti volontari o involontari che in altra occasione possono essere evitati. L'ufficio del critico, a nostro avviso, in questa fase di avvicinamento della TV agli ideali del bello e dell'arte, può e deve esplicarsi in una direzione di volonterosa e appassionata collaborazione.

Confrontando il romanzo con la riduzione televisiva si notano subito alcune modifiche importanti apportate al testo letterario da Trieste e Landi: l'asservimento di Hindley a Heathcliff e il matrimonio di Heathcliff e Isabella sono stati anticipati in modo da precedere la morte di Isabella, e la giovane figlia di Caterina, Cathy (diventata però Caterina come la madre), non sposa più come nel romanzo Linton, un malaticcio figlio di Heathcliff in prime nozze e Hareton, figlio di Hindley in seconde nozze, bensì Hareton, figlio di Heathcliff.

Ora, soprattutto quest'ultima modifica attrae la nostra attenzione. E' evidente che essa è stata suggerita, oltre che dal bisogno di snellire il racconto, anche dalla opportunità di rendere meno aspra e diabolica la terribile vendetta di Heathcliff, il quale praticamente uccide il figlio e vuol togliere a Edgar la gioia di morire fra le braccia della figlia così come a lui è stato negato di stringere al petto Caterina morente. Senza dubbio la parte più demoniaca del romanzo è questa, tale da suscitare una reazione di profondo disgusto nell'animo del lettore.

Però, è qui il punto, ci si è reso conto che in questo modo non si cambiava soltanto un finale ma ci si allontanava talmente dal romanzo da non conservare di esso se non alcune superficiali analogie di nomi e di accadimenti esteriori?

« *Ed ora, mio bravo ragazzo, tu sei mio! E staremo a vedere se un albero non cresce contorto come un altro, quando uno stesso vento li curva tutti e due!* ». Così si esprime Heathcliff all'indirizzo del piccolo Hareton subito dopo avere accompagnato il padre, Hindley, al cimitero. La vendetta si delinea precisa come per legge di contrappasso.

« *Non sarà mai capace, lui, di sollevarsi dall'abisso di volgarità e*

d'ignoranza in cui si trova; io l'ho incatenato piú stretto e l'ho fatto scendere piú in basso di quanto quel briccone di suo padre non abbia fatto con me. Gli ho fatto trovare una ragione d'orgoglio nel suo abbrutimento; gli ho insegnato a schernire ogni cosa che non sia puramente animale, come sciocca e miserevole... Il piú bello di tutto ciò, poi, è che Hareton mi vuole un bene dell'anima; confesso che, in questo, ho completamente battuto Hindley» — dirà poi, soddisfatto della sua opera, con «un riso diabolico».

Ma il tempo passa e sempre piú Heathcliff s'accorge di una cosa che lo sconvolge.

«Quando lo guardo per ritrovar nel suo viso i lineamenti del padre, è lei che vedo, ogni giorno di piú! Perché deve somigliarle tanto!... Sarebbe strano che io dovessi diventar la vittima di me stesso!».

Da questo momento ha inizio in Heathcliff un lento processo di catarsi. Hareton si innalzerà dall'abisso di abbrutimento e di ignoranza in cui Heathcliff lo ha fatto cadere per merito apparentemente di Cathy che gli insegnerà a leggere, ma in realtà perché, attraverso la somiglianza tra lui e Caterina, Heathcliff ritroverà quella parte sopita ma non distrutta della sua anima che si chiama amore, gentilezza, desiderio di elevazione morale e culturale, ed egli permetterà ad Hareton, a questa personificazione della migliore parte di sé, di innalzarsi.

«I miei vecchi nemici non mi hanno battuto: questo anzi, sarebbe il momento di vendicarmi sui loro discendenti. Potrei farlo, nessuno potrebbe impedirmelo... Ma a che scopo? Non ho voglia di colpire. Non mi sento neppure di alzare una mano. Si direbbe che io abbia lavorato tutti questi anni solo per far mostra, in ultimo, di un bell'esempio di magnanimità. Ma non è cosí, no: è che ho perduto la facoltà di godere della loro distruzione e son troppo pigro per distruggere senza motivo».

Questa assenza totale di una ragione per colpire, della facoltà di godere senza motivo è strettamente legata al fatto che attraverso il matrimonio di Linton e Cathy sia La Tempestosa che La Grange sono diventate sua proprietà e che, con lo stesso matrimonio, ha dato il suo nome alla figlia di Edgar; dopo di che il frutto di un amore per lui maledetto, Linton, deve scomparire, ricoperto di tutto l'odio di cui egli è capace, e scompare.

Come si vede dunque la struttura di questa parte del romanzo è così ferrea da non permettere alcuna modifica e tanto meno la identificazione di Linton con Hareton e il matrimonio felice tra costui e Cathy.

Hareton figlio di Heathcliff significa non aver raggiunto quella vittoria totale, assoluta sui suoi nemici che sola può togliergli ormai la gioia di colpire, significa non essere giunto talmente in basso da non poter piú discendere, come accade ad un altro personaggio maledetto, Dmitri Karamazov, per cui muoversi e vivere significa ormai risalire la corrente.

Ed è questo il motivo per cui la figura di Hareton, figlio di Heathcliff, a parte l'assoluta insufficienza interpretativa del Francioli, è la più sfocata e contraddittoria.

Quali sentimenti dovrebbe provare Heathcliff nei suoi confronti? Non è possibile che goda nel farne un bruto cosí come Hindley fece di lui, perché è sempre suo figlio, né è possibile che sia un padre per lui, perché non lo può considerare suo figlio. Allora? Allora gli sceneggiatori hanno pensato bene di farlo andare lontano, in cit-

tà, per poi farlo ritornare quando faceva a loro comodo per iniziare il suo romanzo d'amore con Cathy. Ma questo romanzo, se è vero che è la proiezione nel tempo di quello di Heathcliff e di Caterina giovani, dovrebbe presentare le stesse caratteristiche.

Come Heathcliff, Hareton dovrebbe essere oppresso tirannicamente e abbrutito, come lui dovrebbe essere un impasto di bestialità e di intelligenza e, qui la purificazione, non come lui dovrebbe reagire al tentativo di Caterina di farne un uomo civile e fuggire, ma dovrebbe restare a dischiudere il proprio cuore e la propria mente al calore dell'amore e alla luce della cultura.

Altrimenti quale valore avrebbe il non fuggire di Hareton rispetto al fuggire di Heathcliff giovane? Nella riduzione televisiva nessun rapporto passa fra i due casi e questo gli sceneggiatori devono averlo avvertito, per lo meno inconsapevolmente, se è vero che la parte meno riuscita è proprio l'ultima cosí come lo hanno avvertito gli interpreti e la Ferrero è crollata, non ostante la sua bravura, non potendo reggere un personaggio incoerente e assurdo.

Questo accade perché non si tiene presente abbastanza che un romanzo e in particolar modo «Wuthering Heights», cosí unitario nella sua concezione, nonostante la sua apparente farraginosità, non è un abito a cui si dà un taglio diverso a seconda di chi lo deve indossare, bensí un corpo vivo a cui non si può tagliare un braccio e applicarvene un altro, ma tutt'al piú sottoporre ad una accorta operazione di plastica. Mi si perdoni la metafora ma, a mio avviso, questo è il punto chiave da tenere presente in ogni riduzione televisiva a puntate di un romanzo.

Se per esigenze di produzione o per la particolare caratteristica dello spettacolo televisivo, dipendente dal fatto che esso viene offerto all'uomo nella intimità della sua casa ed è quindi fornito di una tale capacità di penetrazione da suscitare perplessità di natura morale in chi lo allestisce, ebbene, se per questi motivi si rendessero necessarie modifiche sostanziali del testo, bisognerebbe allora stare attenti a modificare in modo opportuno anche tutto il resto in modo da non dare vita a personaggi dalle due teste e a racconti privi di coerenza.

La riprova che questo principio non è stato tenuto presente, ed è un peccato, perché lo spettacolo poteva risultare di una qualità molto superiore, è data dalla contraddizione evidentissima fra Caterina giovane come ci è stata presentata all'inizio, la sera in cui Lockwood chiede asilo alla Tempestosa, e Caterina come la vediamo alla fine delle rievocazioni.

La prima Caterina è una ragazza indurita dalla vita di oppressione e di odio in cui vive da tempo alla Tempestosa, così come ce la presenta la Brontë nel suo romanzo nel suo primo incontro con Lockwood, la seconda è invece una Caterina che ormai è decisa a lottare con se stessa, con Heathcliff e con Hareton per costruire, su un passato di odio, un avvenire di amore e di felicità: è la Caterina che ha detto ad Hareton a giustificazione di Heathcliff: *« Quando l'amore è cosí grande non si è piú colpevoli, si è vittime »*.

Orbene, come può una simile Caterina, appena poco tempo dopo, essere così selvaggia e crudele da rifiutare ad un uomo sperduto nella tormenta di entrare? Ecco cosa accade quando si fanno quelle operazioni a cui sopra ho accennato.

Quest'ultima Caterina è identica

a quella del romanzo, ma la Brontë ce l'ha presentata cosí perché non ancora si doveva svelare al suo cuore Hareton, mentre nella riduzione questo è già accaduto.

Sugli interpreti non abbiamo nulla da dire, tranne che la TV è la vera castigamatti degli attori: Girotti ne è stata la prima vittima, seguito dallo Sbragia, fuori ruolo fra l'altro, dal Bonucci, addirittura caricaturale, dal Francioli, dal Pavese e della Bagni (quelle interminabile conversazioni a freddo fra questi due ultimi nella ultima puntata!). Il giuoco ormai era scoperto, o i due personaggi erano declassati al ruolo di mediocri presentatori della fine dell'avventura.

Un'ultima considerazione. Perché è stato inserito il mare? Ammesso che non era possibile trovare in Italia e vicino Roma un paesaggio che potesse somigliare alla brughiera, era sempre preferibile escludere il mare che in generale è un potente evocatore di sentimenti distesi e solenni, non soffocati ed ambigui e contraddittori come appunto quelli degli abitanti della Tempestosa.

C'è un punto del romanzo dal quale tutto ciò risulta chiaro. « *Ellen* — chiede Cathy giovane alla fedele governante — *quanto tempo dovrà passare prima che io possa recarmi sulla cima di quelle colline? Io penso sempre: che cosa ci sarà dall'altra parte? Il mare, forse?...* ». « *No, signorina Cathy, ci sono altre colline, tutte uguali* ». Quelle colline « tutte uguali » sono la chiave per comprendere le creature immortali uscite dalla penna di Emily Brontë.

Angelo D'Alessandro

CINECITTÀ

Nell'aprile del 1937 fu inaugurato, in Roma, il grandioso complesso di Teatri per la produzione cinematografica, al quale venne dato il nome di Cinecittà.

Lo Stabilimento, sorto su un'area di 600.000 mq. per iniziativa di un grande industriale, l'ing. Carlo Roncoroni, e realizzato su progetti dell'architetto Gino Peressutti, può considerarsi il migliore del genere in Europa.

L'attività produttiva fu subito intensa; e, fino al giugno 1943, produttori italiani e stranieri vi realizzarono film di grande impegno.

Da tale data, ogni produzione venne a cessare in seguito alla occupazione di Cinecittà da parte delle truppe tedesche ed alleate prima, e da parte dei profughi italiani e stranieri dopo.

Iniziatasi, nella seconda metà del 1947, la derequisizione parziale dello Stabilimento, si pose mano ai lavori di ripristino delle costruzioni e degli impianti. La Direzione si trovò di fronte ad una situazione gravissima: alle distruzioni provocate dai bombardamenti aerei, che danneggiarono numerosi immobili, compresi quattro Teatri di posa, si era aggiunta infatti la successiva spoliazione dei macchinari di grande importanza.

A molti la rinascita di Cinecittà sembrò inattuabile. Il programma ricostruttivo, tracciato nel 1947, previde il graduale ripristino di Cinecittà. I lavori furono iniziati nella seconda metà dell'anno, e vennero proseguiti senza interruzione, di pari passo con la liberazione dei locali da parte dei profughi.

Alla fine del 1950 tutti i dodici teatri di posa erano stati riattati: rifatti, « ex novo », il pavimento di legno, il rivestimento acustico e gl'impianti elettrici che hanno comportato la messa in opera di oltre 20 mila metri di cavi.

Del pari, sono stati rimessi in perfetto ordine tutti i locali accessori dei Teatri e cioè i camerini, gli uffici, le attrezzerie, ricostruendo, con maestranze proprie, tutto il mobilio necessario.

Oggi, lo Stabilimento, come materiale di scena, possiede 6 mila mq. di telai, oltre a un numero rilevante di praticabili, barelle, cavalle, ecc.

Sono state ripristinate le tre sale di proiezione, fornite di perfetti apparecchi Western e Pio Pion, ed è stato acquistato l'ultimo tipo di trasparente « Mitchell ».

Particolare cura è stata posta nel riattare tutti gli impianti di registrazione sonora, cioè le sale di doppiaggio, di missaggio e di registrazione della musica (unica in Europa): non solo i locali, ma anche le relative installazioni sono state rimodernate nelle parti essenziali. Egual lavoro è stato compiuto per gl'impianti mobili di registrazione sonora (trucks e cabine), accresciuti di nuovi impianti R.C.A. e Western tra i modelli più recenti.

La dotazione relativa alle macchine da ripresa si è arricchita di quattro « Mitchell » BNC e di una « Vinten », mentre sono state perfettamente rimodernate le « Debrie » in dotazione, munendole di obiettivi trattati e del sistema Reflexe.

Una magnifica serra e un vasto giardino forniscono i fiori e le piante occorrenti per il fabbisogno di scena. La piscina, che aveva subìto danni gravissimi, è ora in perfetta funzione. Del pari, sono stati rinnovati e ampliati l'impianto idrico e le installazioni contro gli incendi.

Le particolari necessità della lavorazione dei film richiedono nello Stabilimento l'esistenza di numerose officine (elettrica, meccanica di precisione, falegnameria, ecc.) che sono dotate di macchinario modernissimo.

Pochi Stabilimenti cinematografici possono vantare, in un raggio così breve e servito da una rete stradale eccellente e completa, gli esterni più diversi, dalle nevi perenni alle zone desertiche, dalla montagna al lago, dalla spiaggia alla selva.

Con l'attrezzatura tecnica e i Teatri che costituiscono oggi il complesso di Cinecittà, lo Stabilimento è in grado di realizzare oltre 40 film in un anno, siano essi in bianco e nero o in technicolor.